# HÜHNERKOPFKRÜGE
# TIGERCHEN
# WELTBILD-VASEN

## CHINESISCHE GEFÄSSKERAMIK
von 220 bis 589 n. Chr.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

EDELGARD KREUZ
aus
KÖNIGSWINTER 1

BONN 1983

1980

# HÜHNERKOPFKRÜGE
# TIGERCHEN
# WELTBILD-VASEN

## CHINESISCHE GEFÄSSKERAMIK
## von 220 bis 589 n. Chr.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

EDELGARD KREUZ
aus
KÖNIGSWINTER 1

BONN 1983

Angefertigt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität Bonn

1. Gutachter: Prof. Dr. Eleanor von Erdberg

2. Gutachter: Prof. Dr. Klaus Fischer

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 1980

Seminar für Orientalische Kunstgeschichte
Direktor: Prof. Dr. Heinrich Lützeler

Druck: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 1976 bis 1980 unter der Leitung und Betreuung von Frau Prof. Dr. Eleanor von Erdberg. Ihr gilt mein herzlichster Dank, da sie den Werdegang dieser Arbeit stets mit ihrem Rat und ihrer persönlichen Anteilnahme gefördert hat.

Wertvolle Hinweise und Ratschläge gaben mir unter vielen anderen Frau Dr. M.v.Dewall, Herr Prof. Hsia Nai, Herr Prof. W.Eberhard, Herr Prof. Chiao sowie weitere chinesische Freunde, denen ich mich sehr zu Dank verpflichtet fühle.

Mein besonderer Dank aber gilt meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglichten und mir immer hilfreich zur Seite standen, und meinem Mann, Manfred Handke, der Korrektur las und mir bei den Umzeichnungen der zum Teil schlechten Photographien half, da es nicht möglich war, Originalaufnahmen zu erhalten.

Königswinter 1983

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546506_0014

Inhaltsverzeichnis:

Seite

1. Einleitung
   1.1. Thematik und Zielsetzung der Arbeit 9
   1.2. Historischer Abriß der Han-Dynastie 11
   1.3. Die Zeit der Sechs Dynastien 12
   1.4. Material und Werkstätten der dargestellten Gefäßtypen 14

2. T'ien-chi hu 天鷄壺 , Hühnerkopfkrüge
   2.1. Das Vogelmotiv als Ornament in der frühen chinesischen Kunst 16
   2.2. Vorformen der Hühnerkopfkrüge: Gießgefäße mit Tierkopftülle zur Chou-Zeit 19
   2.3. Beispiele von frühen Gefäßen mit Hühnerkopftülle in Annam 22
      2.3.1. Die Rolle des Huhnes bzw. Hahnes in der Volkskunde Annams 22
   2.4. Töpfe mit Hühnerkopfapplikation oder echter Tülle als Übergang zum Halstopf - West-Chin-Zeit 27
   2.5. Die Krugform mit Hühnerkopftülle und Henkel - Ost-Chin-Zeit 31
   2.6. Die gestreckte Krugform mit Hühnerkopf und Drachenkopfhenkel - Zeit der Südlichen Dynastien 35
   2.7. Die Funktion der Hühnerkopfkrüge 37

3. Hu-tzu 虎子 , Tigerchen
   3.1. Die Vorformen, das I und das asymetrische Hu 40
   3.2. Die ersten Hu-tzu zur Han-Zeit in Südost-China und Annam 41
   3.3. Die Hu-tzu zur Wu-Zeit 47

Seite

3.4. Die Hu-tzu zur Chin-Zeit 49
3.5. Die Hu-tzu zur Zeit der Südlichen Dynastien 53
3.6. Die Zierform gegen Ende der Sechs-Dynastien-Zeit 55
3.7. Die Funktion des Hu-tzu 56
3.7.1. Urinal oder Libationsgefäß ? 56
3.7.2. Die Wahl des Tigermotivs 59

4. Vasen mit plastischem Aufbau
4.1. Alte Bezeichnungen für diesen Gefäßtyp 60
4.2. Die Vasen zur Wu-Zeit 65
4.3. Die Vasen zur Chin-Zeit: Einteilung des Dekors in zwei Hauptstilrichtungen 95
4.4. Beispiele für den Stil A 98
4.5. Beispiele für den Stil B 118
4.6. Die Funktion der Vasen: Analyse der einzelnen Dekorelemente 121
4.6.1. Die Grundform: Der Vasenkörper und die vier kleinen Töpfe 122
4.6.2. Das Gebäude 127
4.6.3. Die Menschen in vollplastischer Ausführung 130
4.6.4. Die Vögel 132
4.6.5. Aufgepreßte Motive auf dem Gefäßbauch 134
4.6.6. Das Motiv der Eidechse vor dem Loch 136
4.6.7. Die buddhistisch wirkenden Gestalten 137
4.7. Zusammenfassende Darstellung der Vasen mit plastischem Aufbau als chinesisches Weltbild der damaligen Zeit 143
4.8. Anmerkungen zum plastischen Dekor 144

5. Andeutungen über die Beziehung zwischen Kunst und Religion 146
6. Weitere Forschungsprojekte, die sich aus dieser Arbeit ergeben 149

Seite

7. Literaturverzeichnis 152
8. Abbildungsnachweis 166

Zeittafel 181
Geographische Karte 182
Abbildungen 183

# 1. Einleitung

## 1.1. Thematik und Zielsetzung der Arbeit

Mit der Gründung der Volksrepublik China im Jahre 1949 begann eine neue Epoche von Veröffentlichungen über Grabungsfunde. Es gehörte mit zu den Zielen der "Großen Proletarischen Kulturrevolution", daß chinesische Archäologen aktiv am revolutionären Kampf in Form von Darstellungen des umfangreichen und hohen Kulturgutes teilnahmen. Unterstützt wurde diese Entwicklung ferner durch plötzlich zutage tretende kunsthistorisch sehr bedeutsame Funde, die infolge von Industrialisierungs- und Infrastrukturmaßnahmen während Schachtungsarbeiten gemacht wurden. Hinzu kam,daß das "Reich der Mitte" für Fremde mehr oder weniger unzugänglich war und bis dahin wenige Berichte vorlagen. Es gab einige grundlegende Arbeiten zu den verschiedenen kunsthistorischen Bereichen, wie zum Beispiel die chinesische Keramik.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit drei speziellen Gefäßtypen innerhalb der Yüeh-Ware, die auch als sogenanntes Proto-Porzellan bezeichnet wird. Ein Charakteristikum ihrer Töpfer ist, daß sie neben den normalen, alltäglichen Gefäßformen auch ausgefallene Keramikformen erfanden, wie zum Beispiel Gefäße mit plastischem figuralen oder architektonischen Dekor. Es sind Wassertropfer und Kerzenständer in Tiergestalt, Kannen mit einem Hühnerkopf als Ausgußtülle, Gießgefäße in Gestalt eines Tigers und Vasen mit plastischem Dekor um den Gefäßhals. Gerade solche Formen, die sich mit architektonischem, tier- oder menschenfigurigem Dekor paaren oder von ihm dominiert werden, ziehen auch noch nach Jahrhunderten ein gesteigertes Interesse auf sich. Man stellt sich die Frage, aus welchem Gedanken heraus diese Formen entstanden. War es eine zwangsläufige Entwicklung aus dem traditionellen Formenschatz heraus oder gaben fremde Einflüsse den Impuls zu diesen Neuschöpfungen? War die Anfügung von plastischem Dekor oder die Umgestaltung der Grundform zugunsten einer Tiergestalt nur Spielerei, die aufgrund der begeisterten Aufnahme im Kreis der Käufer fortan produziert wurde oder spielte der symboli-

sche Gehalt eine Rolle? Wenn es der letzte Punkt war, so muß geklärt werden, warum diese Entwicklung erst zur Zeit der Drei Reiche und der Sechs Dynastien, von 220 - 589 n.Chr., einsetzte und warum sie sich auf einen bestimmten Teil Chinas, den Südosten, beschränkte. Da jener geographische Bereich vor der chinesischen Massenflucht aus dem Norden, im 4.Jahrhundert, noch teilweise von nicht-sinisierten Volksstämmen besiedelt war, drängt sich die Frage auf, ob Elemente der dortigen Volkskunde den Antrieb zu einer solchen Ornamentierung der Gefäße gaben.
Die vorliegende Abhandlung will versuchen, diesen dunklen Fleck innerhalb der chinesischen Keramikgeschichte etwas aufzuhellen. Drei Gefäße wurden für die oben genannte Fragestellung ausgewählt: die Hühnerkopfkrüge, die Gießgefäße in Form einer Tigergestalt, auch Tigerchen genannt, und die Gefäße mit plastischem figuralen und architektonischen Aufbau. Für die Aufstellung einer chronologischen Typologie der drei Gefäßtypen wurden sowohl datierte Beispiele und Funde aus datierten Grabungen ausgewählt, sowie Stücke, die aus Raubgrabungen stammen und in den letzten Jahrzehnten ihren Weg in internationale Museen und Sammlungen fanden. Auf diese Weise entsteht ein umfangreicheres Bild vom Formgut und ermöglicht eine genauere Chronologie.
Dennoch kann diese Arbeit nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da wir bis heute nur einen Bruchteil jener keramischen Erzeugnisse kennen, und erst weitere Ausgrabungen das hier gewonnene Bild abrunden können.

Zur Einführung in die politische Situation jener Zeit ist der nachfolgende kurze historische Abriß gedacht. Ausführungen über Material und Werkstätten der hier ausgewählten Gefäßtypen dienen als Einleitung und Basis für den kunstgeschichtlichen Teil der Arbeit.

## 1.2. Historischer Abriß der Han-Dynastie

Nach dem Tode des Ch'in-Kaisers Shih-huang-ti im Jahre 210 v.Chr. kam es im Reiche zu Revolten und Aufständen. Im Kampf um die Macht im Staate ging Liu Pang, ein Bauernsohn, der es bis zum Offizier gebracht hatte, als Sieger hervor. 206 v.Chr. bestieg er den Thron und gründete die Dynastie der West-Han (206 v. - 24 n.Chr.). Bekannter allerdings ist Liu Pang unter seinem posthumen Namen Kao-tzu, übersetzt "Großer Ahnherr".
Hauptstadt des Reiches wurde Ch'ang-an. Politisch gesehen war das Han-Reich ein zentralistischer Beamtenstaat. Geistige Grundlage der Epoche wurde die Lehre des Konfuzius, die schließlich auch maßgebend für die Regierungsführung wurde.
Ab der Mitte des 2. Jahrhunderts v.Chr. etwa setzten die militärischen Expansionen Chinas ein. Kaiser Wu-ti (141 - 87 v.Chr.) begann einen Offensivkampf mit den Hsiung-nu; danach folgten Schlag auf Schlag die Eroberungen der umliegenden Fremdstaaten. Fast gleichzeitig drang man in alle Himmelsrichtungen vor.

| | |
|---|---|
| 138 v.Chr. | wird Fukien annektiert, |
| 127 v.Chr. | das Ordosgebiet am Oberlauf des Huang-ho wird chinesisches Machtgebiet, |
| 121 v.Chr. | Eroberung der Provinz Kansu, |
| 111 v.Chr. | Kanton wird - vorerst nur dem Namen nach - chinesische Provinz, |
| 108 v.Chr. | Korea wird erobert und bleibt von nun an 400 Jahre lang chinesisches Militärgebiet, |
| Mitte des 1.Jhdt.v.Chr. | wird das Tarimbecken erobert. |

Wo das Militär vordrang, folgten bald Händler und Reisende nach. 114 v.Chr. wurde die Seidenstraße eröffnet. Sie bestand über 200 Jahre lang, bis 120 n.Chr.
Nach der Zeitwende brach erneut ein Aufruhr im Reiche los. Das Land wurde verwüstet und die Dynastie der West-Han beendet. 25 n. Chr. wurde der Frieden wieder hergestellt und die Dynastie der Ost-Han, der späteren Han, setzte ein. Als erstes verlegte man die Hauptstadt nach Loyang. Eine kurze Zeit des Wohlstandes brach aus, die aber wieder von Perioden schwerer Machtkämpfe ab-

gelöst wurde. Die militärischen Expansionen wurden fortgesetzt, doch waren sie bei weitem nicht so erfolgreich wie in der West-Han-Zeit. Man drang bis Yünnan, Tongking und Annam vor. Da das Reich aber allmählich zu groß wurde, mußte man in Nordasien nachgeben, um die Macht über jene neuen Staatsgebiete aufrecht erhalten zu können. Die Regierung konzentrierte sich auf den Süden. 220 n.Chr. zerfiel das Reich nach schweren innerpolitischen und gesellschaftlichen Krisen.

## 1.3. Die Zeit der Sechs Dynastien

Politisch wird diese Zeit noch einmal unterteilt in die Epoche der Drei Reiche, die Chin-Dynastien, die Nördlichen und die Südlichen Dynastien.
Die Zeit von 220 - 589 n.Chr. ist historisch gesehen eine verworrene Zeit. In diesen etwa 400 Jahren "sprießen" kleine Staaten aus dem Boden und lösen einander bald wieder ab.
Die Drei Reiche machten den Anfang. Es sind

Wei (220 - 264 n.Chr.) mit der Hauptstadt Loyang in Honan,
Shu-Han (221 - 264 n.Chr.) mit der Hauptstadt Chien-yang in Szechuan, und
Wu (222 - 279 n.Chr.) mit der Hauptstadt Chien-yeh in Kiangsu.

Jedes der Reiche hatte etwa die gleiche Machtstärke. Es konnte aber keines das ganze Land wieder vereinen. In dieser Zeit wurden die Auslandsbeziehungen wieder gefördert und weiter entwikkelt. Das Reich der Wei im Norden und Nordwesten wandte sich Zentralasien zu; das Shu-Han-Reich im Westen nahm unter anderem Kontakt auf mit Tibet und Indien; Wu im Südosten knüpfte ebenso wie Wei Beziehungen mit Japan und Korea sowie der Mandschurei an. Während sich die drei untereinander bekämpften, drangen von außen wieder die nomadisierenden Fremdvölker ein und erschütterten die Staaten. 263 n.Chr. eroberte Wei das Reich der Shu-Han. Durch Machtwechsel wurde kurz darauf die Regierung gestürzt und

die West-Chin-Dynastie (265 - 317 n.Chr.) errichtet. Im Jahre 280 n.Chr. fiel auch Wu. Eine versuchte Einigung Chinas war erfolglos. Von Norden fielen Nomaden ein; als Folge davon setzten sich Teile der Herrschersippe Ssu-ma nach Süden ab und bildeten in Chien-k'ang, dem heutigen Nanking, den Staat Ost-Chin (317 - 419 n.Chr.). Im Norden aber wurden die Stämme der Hsiung-nu seßhaft und gründeten ihre eigene chinesische Dynastie. Ihr Streben, als rechtmäßige Nachkommen der Han anerkannt zu werden, vertiefte die Kluft zwischen Norden und Süden. In der Folgezeit bildeten sich im Norden mehrere Staaten heraus, unter denen später die T'o-pa die führende Macht wurden und die Nord-Wei-Zeit einleiteten (386 - 534 n.Chr.). Die politische Unsicherheit und Unruhe im Norden veranlaßte eine Massenflucht nach Süden, wo sich während der Südlichen Dynastien (420 - 588 n.Chr.) die Hauptstadt Nanking zum politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Zentrum herauskristallisierte. Im Norden und Süden fand eine getrennte Entwicklung statt, so auch innerhalb der Kunstgeschichte. Die bedeutendere Rolle spielte dabei sicher der Süden. Wechselseitige Kultureinflüsse fanden statt. So eroberte u.a. der Buddhismus China und wurde neben dem Taoismus zur herrschenden Religion. Im Jahre 581 n.Chr. bestieg Yang Ch'ien den Thron des gestürzten letzten Nord-Staates und gründete als Kaiser Wen-ti die Sui-Dynastie. Ihm gelang es nach einiger Zeit, ganz China wieder zu vereinen.

---

Nach: E.S.Kirby: Wirtschafts- und Sozialgeschichte Chinas, München 1955
Franke/Trauzettel: Das chinesische Kaiserreich, Frankfurt 1968
Für einen genaueren und ausführlichen Überblick wird auf die Bibliographie im Anhang verwiesen.

## 1.4. Material und Werkstätten der dargestellten Gefäßtypen

Sämtliche Gefäße werden der Yüeh-Ware zugeordnet und zählen damit zur Gruppe der Proto-Porzellane. Das Material ist Steinzeug, das zwar genau so hart und dicht ist wie Porzellan, auch hell klingt, wenn man den Scherben anschlägt, dem aber die klare weisse Farbe und die Transparenz fehlt, die echtes Porzellan auszeichnet. Ursache dafür ist der Mangel oder das oft gänzliche Fehlen von Kaolin. Kaolin, nach dem chinesischen Berg Kao-ling benannt, ist Porzellanerde, die in eisenarmem Zustand eine rein weiße Farbe besitzt.

Im allgemeinen ist der Scherben grau-weiß; bei oxydierendem Brand verfärbt er sich an der Basis und sonstigen unglasierten Stellen rötlich.

Die Glasuren, die den Scherben überziehen, sind Feldspatglasuren; das heißt, dem Grundstoff Feldspat, der als Flußmittel den schmelzenden Bestandteil der Glasur bildet, werden zusätzlich Materialien beigemengt, um eine bestimmte Farbnuance zu erzielen. Diese reicht von grün bis olivgrün und einem leichten gelben Ton. "Die besondere Grünfärbung wird hervorgerufen durch geringe Beimengungen von Eisen ( 1 - 3 %), das bei oxydierendem Brand (also bei Sauerstoffzufuhr) einen gelblichen bis braunen Ton ergibt, bei reduzierendem Brand (bei Sauerstoffentzug) einen klaren grünen bis bläulichen Ton. Die Glasuren des Seladon-Steinzeugs entsprechen in ihrer Zusammensetzung denen des späteren Seladon-Porzellans." [1)]

Wie sehr die Seladon-Keramiken geschätzt wurden, vermag ein Hinweis aus dem Ch'a-ching, dem Tee-Klassiker aus dem 8.Jahrhundert, zu bezeugen. Danach schätzte man den Tee besonders in den grünen Yüeh-Schalen.

"In einem Gedicht aus dem 9.Jahrhundert findet man einen Hinweis auf die Öfen dieser Gegend:

---

1) Regina Krahl : Seladon-Steinzeug-Gefäße aus der Zeit von 220 bis 589 n. Chr. nach neuen chinesischen Fundberichten. (Magisterarbeit, München 1975/6), S. 8 Weitere Literaturangaben siehe Bibliographie.

Im Herbst bei Wind und Tau steigt aus den Yüe-Öfen der Rauch, der die tausend Gipfel ihres Eisvogelgrüns beraubt." [1)]
Funde von Seladon-Steinzeug wurden ,laut R.Krahl, S.75, in Kiangsu, Chekiang, Fukien, Kiangsi, Hunan, Hupei, Kwangtung, Szechuan, Hopei, Honan, Kweichou, Kwangsi, Anhui, Shensi und Shantung getätigt. Doch bedeutet dies nicht, daß in all diesen Provinzen solche Ware auch produziert wurde. Die Hauptfundstätte ist das Gebiet um Nanking, eine Tatsache ,die leicht zu erklären ist. Nanking war lange Zeit hindurch die Hauptstadt des Reiches. Hier konzentrierte sich die obere Gesellschaftsschicht, die auch das größte Käuferpotential darstellte. Brennöfen aus oder in der Nähe von Chekiang lieferten ihre Ware dorthin.
Mehrere Arbeiten wurden über die Produktionsstätten des frühen und späten Yüeh-yao verfaßt. Die bedeutendsten Autoren unter ihnen sind Ch'en Wan-li, Feng Hsien-ming und Koyama Fujio. Sie geben einen detaillierten und fundierten Sachbericht über diese Keramikwerkstätte.
Über Bedeutung und Funktion einzelner Gefäßtypen aber wird in den seltensten Fällen etwas gesagt, daher beschränkt sich die vorliegende Arbeit hauptsächlich auf diesen Gesichtspunkt und verweist für weitere Informationen über Produktion und Verteilung der Seladon-Steinzeuggefäße auf die in der Bibliographie angegebenen Werke.

---

1) Cécile et Michel Beurdeley: Chinesische Keramik, München 1974, S.66

## 2. T'ien-chi hu 天鷄壺 , Hühnerkopfkrüge

### 2.1. Das Vogelmotiv als Ornament in der frühen chinesischen Kunst

Zu den frühesten Darstellungen eines Tieres in der chinesischen Kunst,das heißt, schon im Neolithikum, zählen Ornamente in Vogelform. Im Repertoire der bronzenen Ritualgefäße der Shang-Zeit erscheinen sie ebenfalls, doch zeichnen sie sich hier durch eine eher abstrakte, formelhafte Wiedergabe aus. Zu dieser Zeit kam es nicht so sehr darauf an, eine bestimmte Tiergattung klar erkennbar hervorzuheben, viel wichtiger waren allein symbolische Bedeutung und Aufgabe, die das jeweilige Tier repräsentierte. Jede "bildliche" Wiedergabe vermittelte nicht mehr als eine Information, eine religiöse Aussage, die an den Betrachter weitergegeben wurde. Es war ein einprägsames, inhaltgeladenes Dekorelement, das nebenbei auch erfreute. Wurden bestimmbare Tiergattungen dargestellt, so überhäufte man sie mit weiteren Symbolen, um die Vorstellung der übernatürlichen Kräfte noch zu verstärken.
Es war also mehr eine religiöse, denn eine ästhetische Motivation, aus der diese Kunst ihren Ursprung nahm.

Tierarten, speziell Vögel, die ornamental verwendet wurden, waren der Fasan, die Eule, der legendäre Phönix und weitere Mischwesen.
Die Vögel, die in der Natur von der Erde gen Himmel fliegen und im Nichts verschwinden, waren für den Menschen Wesen, die in Verbindung standen mit der Welt der Geister, der Seligen. Sie knüpften beide Welten zusammen und mußten demnach auch Macht und Einfluß ausüben können.
Phönix und Fasan gehörten dem Yang-Element an, welches das Starke, Männliche und Strahlende verkörpert. Sie wurden in Beziehung zur Sonne gesetzt und waren somit Lichtvögel.
Die Eule hingegen war ein Element des Yin, des Schwachen, Weiblichen und Dunklen, wobei die jeweils letzten Eigenschaften dem Verhalten der Tiere in der freien Natur entsprechen und von daher auch zu verstehen sind. Alle drei Arten zusammen symbolisieren die Kräfte, die Schutz gewähren.

In der Chou-Zeit tritt eine Änderung ein. Der Dekor geht langsam von der symbolbeladenen, der Wirklichkeit entfremdeten Darstellung in eine realistischer werdende, ästhetischer wirkende und harmonisch proportionierte Form über. Waren Shang-Bronzen vom Aufbau her tektonisch und spannungsgeladen und erschienen oft hart und eckig, so zeigen Bronzen der Chou-Zeit eine harmonische Abstimmung von Form und Dekor. Sie sind rundlicher und haben einen "gewachsenen" Aufbau; das heißt, die einzelnen Formelemente sind nicht additiv aufeinandergesetzt, sondern eines geht aus dem anderen hervor.

Diese Formveränderung von Ritualgefäßen spiegelt eine vorausgegangene Wandlung in den religiösen Vorstellungen der Chinesen wieder. In der Welt der Shang dominierte das Element, das später als Yin identifiziert wird. Bei den Chou hingegen schiebt sich das Yang-Element in den Vordergrund.

Jade-Gegenstände jener Zeit können uns als Zeugen dienen. Runde Jadescheiben, Pi genannt, symbolisieren den Himmel und eckige Jadestücke mit quadratischem Querschnitt stellen die Erde dar. Zum Yang-Element ist auch die Gattung Vogel zu zählen. Sie erobert sich eine wichtigere Position im Dekor und tritt nun häufiger auf. Erstmals läßt sich nun auch ein Hahn erahnen, doch ist er nur schwer von der Gestalt des Phantasievogels Phönix zu unterscheiden. Bei seiner ornamentalen Verwendung hält sich der Künstler noch mehr an sein Empfinden für Schönheit als an die Realität der Natur und gibt so eher ein "Idealbild" wieder.

Die Vogelmotive erreichen eine derartige "Popularität", daß sie über die Gefäßform dominieren und somit das zoomorphe Detail nicht mehr nur schmückende Zutat ist, sondern zum formbestimmenden Element wird. Vogelförmige Gefäße gibt es verstärkt zur Shang-Zeit, den Vogel als Dekor aber mehr zur Chou-Zeit. In einigen Zeremonien benutzte man eigens dafür produzierte Hahnvasen und Phönixvasen. [1] Die ersteren bezeichnet man als T'ien-chi hu 天鷄壺. Diesen Namen 天鷄, himmlischer Hahn bzw. Huhn

---

1) Florance Waterbury: Bird-Deities in China, Artibus Asiae Suppl. X, Ascona 1952, S. 84, (Chou-Li, I, XX, p. 472, Comm.B.)

führt auch das Erh ya 爾雅 (釋鳥 ), das älteste chinesische Wörter- und Nachschlagebuch auf. Hiernach gehört der "himmlische Hahn" zur Familie des Wildhuhnes, lebt auf den Bergen und zeichnet sich durch sein rotes Federkleid aus.
Über seine mythologische Bedeutung sagt das Shu-yi-chi 述異記 folgendes aus: [1]

| | |
|---|---|
| 東南有桃都山 | Im Südosten liegt der Berg des Landes Pfirsich-Stadt. |
| 上有大樹,名曰桃樹 | Auf ihm steht ein großer Baum, der Pfirsich-Baum. |
| 枝相去三千里 | Seine Zweige reichen 3000 Li weit. |
| 上有天鷄 | Auf der Spitze sitzt der himmlische Hahn. |
| 日初出炤此樹則鳴 | Wenn die Sonne aufgeht und auf diesen Baum scheint, so kräht der Hahn. |
| 天下鷄皆隨之鳴 | Und alle Hähne dieser Welt folgen seinem Beispiel. |

Auch der Poet Li Tai-po (701 - 762 n.Chr.) verewigt diesen Mythos in einem Gedicht. [2]
"And I saw, from half-way, Sun spring from the Sea; Heard Heaven's Cock himself crow down from Heaven!...."
Allgemein glaubte man in China, der Hahn verscheuche mit seinem lauten Geschrei im Morgengrauen Dämonen und Geister.
Bronzene Gefäße in Gestalt eines Himmlischen Hahnes führt das Po-ku t'u-lu 百古圖錄 in Zeichnungen auf und datiert sie in die Chou- beziehungsweise in die Han-Zeit. Doch sind Wiedergabe und Datierung der Stücke mit Vorbehalt zu verwenden, insbesonde-

---

1) Jen Fang 任昉 :述異記 ,卷 6, o.O., o.J.
2) Li Po and Tu Fu, translated by Arthur Cooper, Bungay, Suffolk 1973, S.143 Zeile 17/8 - A Song of Adieu to the Queen of the Skies, after a Dream Voyage to her .

re, als ein solcher Typus, archäologisch belegt, erst zur T'ang-Zeit auftaucht.
Stattdessen werden aus Gräbern der Chou-Zeit Bronze- und Keramikgefäße zutage gebracht, die zoomorphe Details als Schmuckelement oder als funktionsgebundenes Element aufweisen. Häufig sind es die Köpfe der Tier, die als Tülle dienen oder zumindest den Anschein vermitteln sollen. Zuerst waren es noch halbe Fabelwesen, doch strebte man allmählich danach, sie naturgetreu nachzubilden. Abgeschlossen wird diese Entwicklung erst in der Han-Zeit.

## 2.2. Vorformen der Hühnerkopfkrüge: Gießgefäße mit Tierkopftülle zur Chou-Zeit

An den Anfang dieser neuen Stilrichtung soll als Beispiel ein Ho, ein Dreifußgefäß mit Deckel, gesetzt werden, das sich im Besitz der Dugald Malcolm Esq. befindet.[1] (Fig.1)

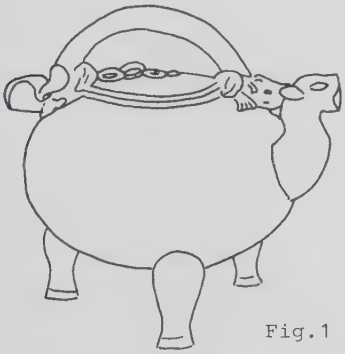


Fig.1

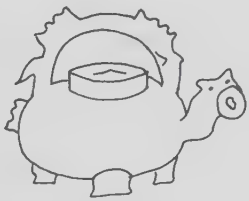


Fig.2

Der kugelige Körper ruht auf drei Beinen, die in einer einem Huf

1) William Watson: Ancient Chinese Bronzes, London 1962, pl. 51 b, Height 7 inches.

ähnlichen Form enden und deren Ansatz am Gefäßbauch den Dekor einer Tiermaske zeigt. Ein runder flacher Deckel sitzt auf der Lippe und wird durch eine an ihrer Öse befestigten Kette mit dem Henkel verbunden. Dieser spannt sich in Gestalt eines Tieres über den Gefäßkörper und beißt sich mit seinem Maul in dem Nacken des vor ihm aufgerichteten Tierkopfes fest. "Schreiend" reißt letzteres sein Maul auf und bietet somit die Möglichkeit, die Flüssigkeit im Gefäß durch die so gewonnene Tülle auszugießen.Es ist ein sehr schönes Stück, das von einer grossen Lebendigkeit und Spannung der einzelnen Dekorelemente zueinander zeugt. Datiert wird es in das fünfte Jahrhundert v.Chr.

Ebenfalls in diese Zeit, die Periode der Kämpfenden Reiche, ist das Ho der Sammlung Werner Jannings zu setzen, das sich früher im Palastmuseum zu Peking befand. [1] Die genauen Maße sind nicht bekannt. Das Gefäß setzt sich aus mehreren Tierelementen zusammen. Vier leicht angewinkelte, kräftige Füße mit drei Krallen und Sporn tragen den schweren Gefäßkörper. Trotz seiner Stabilität wirkt er weich und ist der Figur eines Vogels nachgebildet. Kopf, Flügel und Schwanz vervollständigen das Bild. Der Flügelknochen hat die Form eines langen, schlangenähnlichen Vogelkörpers, dessen Federn zur Gefäßmündung gerichtet sind. Die Tülle wird durch einen plastischen Vogelkopf ersetzt mit hochklappbarem oberen Schnabel. Auf der rückwärtigen Seite des Gefäßkörpers ist der kurze, dekorativ verzierte Schwanz angebracht. Mündung und Deckel sowie die Gestaltung des Henkels gleichen dem vorherigen Beispiel. Wenn auch die Proportionen und die Gestalt des Vogels nicht realistisch sind - vier Füße statt zwei aus statischen Gründen - so überzeugt doch die Idee, das Tier als Dekor über die Form des Gefäßes zu stellen.

Im Aufbau noch traditionell den Bronze-Vorbildern folgend,produzierte man auch Keramikgefäße als "Imitationen".(vgl. Fig.2,S.19) Dieses Beispiel befindet sich in der Sir Ingram Collection im Ashmolean Museum in Oxford, England. [2] Das Gefäß ist mit einer

---

1) Frau Prof.Dr.E.v.Erdberg lieh mir freundlicherweise das noch nicht publizierte Photo dieses Ho zur Ansicht.

2) Exhibition of Far Eastern Ceramics, Tokyo, National Museum 1976, S.29,Ab.2

grünlichen Bleiglasur bedeckt und wurde in Chiu-fu, Shao-hsing, Provinz Chekiang, gefunden. Datiert wird es in das vierte bis dritte Jahrhundert v.Chr. Die Grundform ist die gleich wie bei Fig.1. Nur die Beine sind schmucklos; der Henkel ist etwas sparsamer gearbeitet und deutet mit seinen wenigen Attributen (Zakken, Schwanz) einen Drachenleib an. (vgl. auch Abb.1) Spannung herrscht zwischen Form und Dekor, die etwa gleichgestellt sind. Der reine Gebrauchstypus wird organisch belebt, indem man statt eines normalen röhrenförmigen Ausgusses eine Tülle in Tiergestalt appliziert und das Bild durch schmückende Details am Henkel, die einmal zur Gestalt eines Tieres gehört haben, vervollständigt.

Ein Keramik-Ho, ebenfalls noch in der Bronzetradition stehend, führt die Stilentwicklung fort. Es ist an dem sichtbaren Fortschritt in der Formung der Beine erkennbar.[1] (vgl. Fig. 3) Es ist der gleiche Typ, doch gestreckter und schlanker. Die Fußfläche ist nicht abgeflacht, sondern erscheint leicht abgerundet. Der Gefäßkörper ist kugelig und geschmückt mit drei Dekorbändern, die in gleichem Abstande voneinander liegen:

a) eine einfache Linie,
b) Kreismotive zwischen Parallellinien,
c) ein schmales Band von dicht aneinander gesetzten Triangeln.

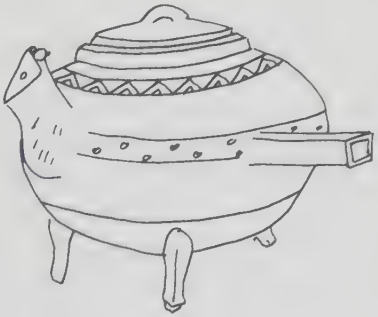


Fig. 3

Der Deckel ist wieder schlicht, wenig gewölbt und bekrönt von einer winzigen Öse. Als Griff für das Ho dient ein Vierkant, der hohl ist und zum Einstecken eines Holzgriffes benutzt wurde. Ein

---

1) William Watson: Handbook to the Collections of Early Chinese Antiquities, London 1963,p.96, Fig. 31 c, keine näheren Angaben
vgl. KKHP 1957,1 : 紹興漓渚的漢墓 S. 155 ff,圖版 參 ,9
Ho (auch Chiao genannt) in der alten Form, mit übergreifendem Henkel.

vogelkopfähnliches Gebilde übernimmt die Funktion der Tülle. Die Ausarbeitung erinnert stark an Bronze durch ihre schlichten, geschwungenen Linien. Strichförmige Gravur kennzeichnet das Federkleid. Der spitz zulaufende Schnabel bietet als Öffnung nur ein winziges Loch an und ist so nicht sehr praktisch. Da das Stück aber als Grabbeigabe angefertigt wurde, sparte sich der Töpfer die Mühe und applizierte den Tierkopf auf den geschlossenen Gefäßbauch.
Eine Hinwendung zu einer bestimmten Spezies der Gattung Vogel, das heißt, zum Hahn, vollzieht sich erst in einem anderen geographischen Bereich Chinas, und zwar im chinesischen Kolonialgebiet Nan-yüeh 南越 .

## 2.3. Beispiele von frühen Gefäßen mit Hühnerkopftülle in Annam

### 2.3.1. Die Rolle des Huhnes bzw. Hahnes in der Volkskunde Annams

Schon in den frühen Jahren der Han-Dynastie machten die Chinesen Expansionfeldzüge nach Norden (Korea) und Süden (Indochina). 111 v.Chr. wurde das Nan-yüeh-Reich, das sich von Kanton über die Halbinsel Indochina und Zentralannam erstreckte, erobert und in neun Distrikte eingeteilt. Durch Handelsverkehr und Warenaustausch kam es auch zu Annäherungen auf kulturellem Gebiet. Interessante Funde liefern Han-Gräber aus dem Gebiet von Chiu-chen 九眞 (Ch'u-Chân), der heutigen Provinz Than-hoa 清化 im Norden Annams. [1] Die Gegenstände, die hier an das Tageslicht gebracht wurden, sind in vielerlei Hinsicht verbunden mit etwa gleichzeitigen Funden in Zentralchina, das heißt, in ihrer Form, ihrem Dekor und ihrem Verwendungszweck. Doch lieferte auch die

---

1) Prof. Olov R.T.Janse faßte die Funde und die daraus zu schließenden Ergebnisse in einem drei-bändigen Werk zusammen:
Archaeological Research in Indo-China, Vol.I - III, Harvard Yenching Institute Monograph Serie s, Vol. VII, Cambridge,Mass. 1947

Volkskunst beziehungsweise die Volkskunde der einheimischen Bevölkerung von Nan-Yüeh neue Impulse. Ihre naturbezogenen Glaubensvorstellungen, ihre für den Chinesen fremdartigen Praktiken, übten eine starke Faszination aus. Die "Zentralchinesen" der Han-Zeit, die in einer realitätsbezogenen Welt lebten und denen der Bezug zu der Geister- und Götterwelt vergangener Jahrhunderte abhanden gekommen war, ließen sich davon beeinflussen.
Es fällt schwer, in dieser Zeit eine bestimmte, einheitliche Religionsauffassung zu entdecken. Erkennbar ist das schon am nüchternen und einfachen Stil der Kunst, die mehr der Gegenwart dient und symbolüberladene Ritualgefäße immer seltener produziert. Durch die Hinwendung zur Realität, die vielleicht etwas unbefriedigend ist, flüchteten sich die Menschen in eine phantastische Welt. Allgemein wandte man sich der Metaphysik zu, als einer Richtung der geistigen Strömung. Ein Anhänger, der dieser Tendenz verfiel, war der Han-Kaiser Wu-ti (141 - 86 v.Chr.). Er war so verbohrt in die neuen Ideen, daß er sich von sogenannten Zauberern und Magiern völlig ausnutzen ließ. Doch auch der normale Chinese fühlte sich von ihnen angezogen.
In der Volkskunde, insbesondere bei den Totenkulten, der Südkulturen spielten immer Hahn beziehungsweise Huhn eine nicht unwesentliche Rolle, die sie zum Teil bis heute noch bewahrt haben. So werden in Annam beispielsweise mit Hilfe eines Huhnes günstige Plätze für die Grabstätten der Toten gesucht.
"Man schlägt einem Huhn den Kopf ab und schleudert den Rumpf in die Luft; der Platz, wo das Tier niederfällt, ist der günstigste Platz und dort beerdigt man ihn (den Toten) auch. Nach dem Ende der Trauerzeit werden Hühner für die Seelen des Toten freigelassen". [1] .... "Das Davonfliegen des Huhnes bedeutet hierbei gleichzeitig die endgültige Trennung des Verstorbenen von der Welt der Lebenden. Bisher war der Tote noch eng mit der Familie verbunden. Solange ein Verstorbener nicht "verlassen" ist, sind seine Seelen von der Gottheit oder dem Dämon, der den Tod herbei-

---

1) J.T.Erhwei nach : E.L. de Lajonquiere: Ethnographie du Tonkin septentrional, Paris 1906, p. 274

geführt hat, gefesselt. In der Tiefe des Grabes haben die Seelen eine Läuterung - eine Art Fegefeuer - durchzumachen; der Tote steht unter Kontrolle und Aufsicht des Genius, der ihn hat sterben lassen. Es ist daher unbedingt notwendig, ihm jeden Tag Nahrung zu bringen. Daher muß auch das Grab so lange unterhalten werden, bis die Seelen erlöst sind, damit sie nicht durch eine neue Schuld der Unterlassung von Seiten der Angehörigen noch länger leiden müssen und Unheil stiften." [1)]

Das Huhn hat hier gewissermaßen dieselbe Aufgabe wie in früheren Zeiten, nämlich eine Verbindung zwischen Lebenden und Toten herzustellen. Erst wenn diese "reißt", sind die Seelen der Toten erlöst und eine etwa von ihnen ausgehende Gefahr für die Lebenden wird ausgeschaltet.

Wohl aus diesem Grunde setzten nun chinesische Künstler, beeinflußt durch diese Glaubensvorstellung, oder einheimische Künstler in Nan-Yüeh einen Hühnerkopf auf die Grabbeigaben. Indirekt sorgten sie damit für eine schnellere Erlösung der Seelen. Zur Erklärung sei noch gesagt, daß das chinesische Zeichen chi 鷄 im heutigen Sprachgebrauch zwar meist für das Huhn gebraucht wird, aber im eigentlichen Sinne die Bezeichnung für den Oberbegriff "Geflügel" ist. Der Chinese selbst scheint auch gar keine so deutliche Trennung zwischen der Benennung "Huhn" beziehungsweise "Hahn" zu machen. So würde man heute die Zeichen 天 鷄 mit "Himmlisches Huhn" übersetzen, doch erklären Erh ya und Shuyi-chi das Wort eindeutig mit "Himmlischer Hahn".

Die mit dem Hahnenkopf als Tülle verzierten Dreifüße wurden in Keramik und in Bronze gefunden. Wohl wegen des kostspieligen Materials fallen die bronzenen Gefäße nur halb so groß aus wie ihre keramischen Gegenstücke.

Gefunden wurden die hier zu behandelnden Formen in Lach-tr'ong, dem heutigen Hậu-Lộc, in Annam.[2)] Der bronzene Dreifuß ent-

---

1) Johann Tu Erhwei : Totenbräuche in Tonkin und Annam und deren Beziehung zu China,Zürich 1953,S. 51 ....."Im Menschen wohnen mehrere Seelen und zwar meist 3 "Geistseelen" und sieben "Leibseelen".

2) O. Janse, op.cit. S. 35, Fig. 40

spricht noch dem Stil der traditionellen Han-Bronzekunst. Drei abgespreizte schlanke Beine mit hufähnlichen Füßen tragen den kugeligen Gefäßkörper. (Abb. 2) Die "Hufe" sind ein Relikt der Chou-Zeit, die Han-Form hingegen ist zierlicher und abgerundeter. An seiner stärksten Wölbung wird er horizontal von einem breit angesetzten Band eingerahmt, eine fortgeschrittenere Auslegung des in vertieften Linien gearbeiteten waagerechten Ornamentstreifens an der gleichen Stelle (vgl. Fig.3). Oben schließt ein aus mehreren Scheiben stufig abgesetzter Deckel das Gefäß ab. Die Vorform dafür war der "zusammengepreßte" scheibenförmige Deckel wie bei Fig.3 zu erkennen ist. Die Tülle stellt einen Hahnenkopf mit aufgestelltem Kamm dar, mit Kehllappen und einem offensichtlich hochklappbaren Oberkiefer. Die Flüssigkeit kann nur entweichen, wenn man dem Vogel "den Schnabel aufreißt". Die Wiedergabe des Hahnenkopfes ist sehr naturalistisch ausgeführt und mit sämtlichen Charakteristika versehen. Dennoch ist sie unpraktisch, vergleicht man die Tülle noch einmal mit Fig.3, wo die Öffnung frei liegt. Gegen eine tatsächliche Benutzung spricht auch der gegenüber der Tülle angebrachte Griff. Leichter und einfacher ist das Gefäß zu bedienen, wenn der Griff im rechten Winkel zur Tülle sitzt. Offensichtlich wurden hier die einzelnen Gefäßteile funktionsmäßig nicht richtig erfaßt oder man legte keinen Wert darauf, da dieses Ho ohnehin ausschließlich dem Grabkult diente. Die keramische Ausführung des Dreifußes hingegen zeigt Verständnis für den Aufbau und korrigiert wenigstens die Position des Griffes (vgl. Abb. 3 - 4). [1)]

Der Deckel hat eine vom Material bedingte weiche, abgerundete Form und weist statt der Öse mit Kettenglied einen kleinen Knauf auf mit zwei spitzen Erhebungen davor und dahinter. Die Beine sind glatte Röhren. Das Material bestimmte auch die Gestaltung des Hahnenkopfes. Da man ohne die Hilfe eines metallischen Mechanismus einen zweiteilig gebrannten Kopf nicht bewegen kann, schnitt man vor dem Brand den Hals durch und benutzte nun den eigentlichen Kopf als Stöpsel. Damit wird das Gefäß funktions-

---

1) O. Janse, op.cit. Vol.I, Pl. 30, 1 - 2

tüchtig. Überzogen sind die Keramikgefäße mit einer dünnen, farbigen Glasur. Gegenstücke zu diesen Formen finden sich auch in China. [1)]

O. Janse erklärt die Verwendung des Vogelmotivs auf einem Dreifuß mit einem Zitat von J.Przluski [2)], der es als Sonnensymbol ansieht und stellt die Frage, ob dieser vogelgestaltige Dreifuß mit dem legendären dreibeinigen Sonnenvogel, einer Krähe, in Beziehung gesetzt werden kann. Die Gleichsetzung des Hahnes mit dem Sonnenvogel kann voll akzeptiert werden, da er als Verkörperung des Yang-Elementes zugleich auch das Strahlende repräsentiert. Die Anbringung der drei Beine ist sowohl auf die Fortführung älteren Formgutes zurückzuführen als auch auf das rein technische Problem,daß ein Gefäß auf zwei Beinen dieser Form schlecht stehen kann.

Das weitere Aufgreifen des Hahnenkopfes als Dekorelement bis hin zu den Hahnen- beziehungsweise Hühnerkopfkrügen ist nicht lückenlos zu verfolgen. Eine absolute Chronologie kann nicht erstellt werden, da keines der folgenden Stücke genauer datiert ist. Meist wird die Zeitbestimmung aufgrund des Fundzusammenhanges gegeben.

Nach dem Ende der Han-Zeit, 220 n.Chr., zerfällt das Reich in die drei Staaten Wu, Shu-Han und Wei. Dadurch klafft ein Riß in der Typologie. [3)] Erst in der darauffolgenden Epoche des West-Chin-Reiches läßt sich der Faden wieder anknüpfen.

---

1) Catalogue of Exhibition of Chinese Arts, C.T.Loo, New York 1941

2) O. Janse, op.cit. Vol. I, S. 34

3) Zwei Arbeiten liefern eine ungefähre Typologie der 天鷄壺 :
Feng Hsien-ming:Tz'u-ch'i ch'ien-shuo, III,WW 1960,4 , S.81/3
馮先銘:瓷器淺說
R. Krahl,op.cit. .. Ihre Ergebnisse weichen von denen Feng's ab. Unter anderem bringt sie auch Sonderformen.

## 2.4. Töpfe mit Hühnerkopfapplikation oder echter Tülle als Übergang zum Halstopf - West-Chin-Zeit -

In diese Periode, die von 265 - 316 n.Chr. währt, fällt ein kleiner Krug mit Hühnerkopf (vgl. Abb. 5) [1]. Es ist ein kleines bauchiges, leicht gedrungen wirkendes Gefäß von 13,34 cm Durchmesser. Der Gefäßkörper ist zur Basis hin sanft eingezogen und läuft in die flach abgeschnittene Standfläche über. Ein Standring fehlt. Auf dem schmalen Halsring, der sich kaum von der Wandung absetzt, thront ein Deckel in der Form heute gebräuchlicher kleiner Reisschalen. Etwas oberhalb der stärksten Ausdehnung ziehen sich in bestimmten Abständen drei Doppellinien (vergleichbar mit den Bogensehnenlinien früherer Bronzen) bis zum Hals hinauf. Auf der unteren Linie ist ein plastischer, sehr fein und naturalistisch modellierter Hühnerkopf appliziert. Auf der entgegengesetzten Seite sitzt ein Schwanz, der notfalls auch als Griff dienen könnte. Im rechten Winkel zur Linie Kopf-Schwanz fügte man dem Krug zwei Schlaufenhenkel mit eingraviertem Fischgräten-Muster an. Das Gefäß selbst weist neben den Linien auch florale Ornamentik auf. Durch die Tierapplikationen wird die Assoziation mit einer liegenden Henne bewirkt. Der Hühnerkopf ohne Hals, aber mit leicht geöffnetem Schnabel, der mit dem Gefäßinnern in Verbindung steht, weist diesen Krug als Gebrauchstypus aus. Sicher wurde aus ihm irgendeine Flüssigkeit, vielleicht ein Opferwein, ausgeschenkt, dennoch war es wohl kein Gebrauchsgegenstand im alltäglichen Sinne, sondern ein Ming-ch'i. Fragt man nach der Rolle, die Form und Dekor in diesem Falle spielen, so erkennt man eine gleichstarke Position. Vom Bild der liegenden Henne lenkt der "unpassende " Deckel ab, der sich in die vorgegebene Form nicht einfügt.

---

1) René - Yvon Lefebvre d'Argencé : The Hans Popper Collection of Oriental Art, Tokyo 1973, Fig. 42
vgl. Chung-kuo tz'u-ch'i te fa-ming 中國瓷器的發名 von Chiang Hsüan-i und Ch'in T'ing-yü, Shanghai 1956, Pl. 17,18,23

Krüge dieser Art, die oft von einer grünlichen Glasur überzogen sind und in der Farbe an den olivgrünen Ton der Jade erinnern, stammen meistens aus der Produktion der Yüeh-Brennöfen und werden in der Umgebung der Stadt Nanking, Provinz Kiangsu, gefunden.
Schon innerhalb dieser kurzen West-Chin-Periode gab es verschiedene Variationen von dieser Form. Der Schnabel kann geschlossen sein und das Gefäß nun eindeutig als Ming-ch'i, Grabbeigabe, bezeichnet werden. Für den Töpfer bedeutet dies einen geringeren Arbeitsaufwand, denn es ist leichter und geht schneller, einen Vogelkopf freiplastisch zu modellieren und anzubringen, als ein Loch in die Gefäßwandung zu stoßen, den Kopf vorsichtig zu durchbohren und beide Teile glatt miteinander zu vereinen. Der Kopf kann direkt auf der Wandung sitzen oder aber auch einen kurzen Hals haben.
Sonderformen bilden sich sehr schnell. Hat man seine Fähigkeiten einmal an einem Motiv ausprobiert, so drängt es einen, auch neue Formen zu versuchen. Es treten daher nun auch Krüge gleicher Grundform, doch mit anderer Tierapplikation auf. Da sie vielleicht nur aus Experimentierfreude entstanden sind und keine besondere symbolische Bedeutung für den Toten aufweisen konnten, wird diese Variation in den folgenden Jahrhunderten nicht mehr produziert.

Sonderform Nr. 1:
Ähnlich in der Gestalt, doch größer in den Proportionen ist ein zweihenkliger Krug aus Nanking (vgl. Abb.6) [1]. Die Maße sind: Mündungsdurchmesser 9,7 cm, Basisdurchmesser 10,4 cm, Höhe 16,2 cm und der stärkste Stelle des Bauchumfanges mißt 71,5 cm. Der Krug weist die typischen drei Parallellinien auf, die beiden Ösen beziehungsweise die kleinen Schlaufenhenkel, trägt aber als Tülle einen Löwenkopf. Hier ist er jedoch ohne Funktion, denn das Maul des Tieres zeigt einen kleinen Spalt, der vielleicht nur eingeschnitten ist.

---

1) Nan-ching ch'u-t'u liu-ch'ao ch'ing-tz'u 南京出土六朝青瓷
Peking 1957, S. 14, Nr. 7

Sonderform Nr. 2:
Auf 302 n.Chr. datiert ist ein sorgfältig gearbeiteter Halstopf aus Nanking (vgl. Abb.7) [1]. Der Gefäßkörper ist zwar noch kugelig, wirkt aber im ganzen gestreckter. Als Tülle dient ein Adlerkopf, der aber seine Funktion nicht ganz erfüllen kann. Er ist zu den Adlern zu zählen, da sein Schnabel nicht wie bei Huhn oder Hahn genau aufeinanderschließt, sondern der obere Schnabel über den unteren greift. Das Gefäß ist an zwei Seiten leicht ausgebuchtet, darauf sind Flügel eingraviert. Rechts und links unterhalb des Kopfes sind Klauenfüße aufmodelliert. Auf der Rückseite sitzt ein plastischer Schwanz. Diese Adlerform wurde bisher erst einmal gefunden.

In der weiteren Stilentwicklung zieht sich der Hals des Gefäßes immer mehr in die Höhe. Abb. 8 zeigt ein Beispiel aus der Cloud Wampler Sammlung im Everson Museum. [2] Der Gefäßkörper ist stark ausgebuchtet, verjüngt sich aber ebenso straff wieder nach oben und unten zu. Auf der schrägen Schulter ragt ein kleiner Hahnkopf als Zierde aus der Wandung heraus. Der dazugehörige Schwanz sitzt auf der anderen Seite. Jeweils im rechten Winkel dazu sitzt eine Öse. Der Hals ist höher als vorher und endet in einer ausladenden Lippe. Variationen im Tiermotiv sind auch hier vorhanden.

Sonderform Nr. 3:
Dieses Beispiel (vgl. Abb.9) wurde in Mu-fu shan bei Nanking, Provinz Kiangsu, ausgegraben. [3] Seine Maße sind: Höhe 35,7 cm, Mündungsdurchmesser 18,3 cm. Die Gefäßwandung ist an der Basis stark eingezogen, steigt dann steil nach außen an, zieht sich auf halber Höhe wieder ein und endet an dem hart aufgesetzten

---

1) Ärchäologische Funde im Neuen China, 中国出土文物 Peking 1972, Tafel 118
2) Loehr/Riely: Chinese Art from the Cloud Wampler and Other Collections in the Everson Museum, New York 1968, Pl.17
3) Akiyama Terakuza: Arts of China, Tokyo 1968, p. 90
vgl. auch WWIKTL 1956,6, S. 39 ff, 蘭新鉄路武威 ...

Gefäßhals, der in einer großzügigen Schwingung in eine tellerartige Mündungslippe übergeht. Auf der Schulter wurde ein Widderkopf mit lang gestrecktem Hals befestigt. Das Tier ist in der Natur sehr genau beobachtet worden und bis ins kleinste Detail getreu wiedergegeben. Das Maul ist geschlossen und die Öffnung somit versiegelt.

Sonderform Nr. 4:
Die Entwicklung vom Krug zum Halstopf verläuft bis zur reinen Krugform mit Henkel.
Noch auf der letzten Stufe des Halstopfes steht ein Gefäß (vgl. Abb. 10), das ebenfalls in Nanking, Provinz Kiangsu, gefunden wurde.[1] Es steht auf einem niedrigen, nach außen strebenden Standfuß, den die vorherigen Formen noch nicht aufzuweisen hatten. Darüber erhebt sich ein bauchiger Gefäßkörper, der in einen sich nach oben verjüngenden Hals übergeht und in einem ausladenden Kragenrand endet. Die ehemaligen Parallellinien sind bis zur Mitte des Halses gerutscht und plastisch ausgeformt. Dicht darunter lehnt sich ein winziger, aber sehr detailliert gearbeiteter Hühner- beziehungsweise Hahnenkopf an die Wandung. Der Schnabel scheint leicht geöffnet, doch nicht durchlässig zu sein. Auf der gegenüberliegenden Halsseite rollt sich ein abgeplattetes Schwanzende von der Wandung weg. Im rechten Winkel dazu, auf halber Strecke Kopf-Schwanz, sieht man die Überreste eines kleinen Henkels oder einer großen Öse. Die Wandung des Gefäßkörpers ist mit einem floralen Muster verziert, das, etwas verschoben, waagerecht und senkrecht eingeritzt wurde.
Aus dieser Epoche sind uns nur wenige Stücke bekannt, doch läßt sich aus ihnen schon ein kleiner Schritt in der Entwicklung nachvollziehen. Ausgangspunkt ist ein bauchiges Gefäß ohne Standring und Halsansatz. Die Tülle ist zoomorph gestaltet und meist nur schmückende Applikation ohne Funktion. Die Wahl des Tiermotivs ist noch nicht "vorgeschrieben", daher sind Sonderformen vertreten.

---

1) Archäologische Funde .... op.cit., Tafel 117

## 2.5. Die Krugform mit Hühnerkopftülle und Henkel - Ost-Chin-Zeit

In der Ost-Chin-Periode, 317 - 420 n.Chr., setzt sich das Bild des Hahnes beziehungsweise Huhnes durch. Noch immer kann man der Form nach keine eindeutige Trennung zwischen Hahn und Huhn vollziehen. Forscht man nach ihrer symbolischen Bedeutung, so ist jedes von ihnen wichtig, insbesondere für den Totenkult (vgl.dazu S. 23 - 24). Den Vorrang wird man dabei wohl dem Huhn geben müssen, wenn auch die Übersetzung in den alten Büchern einige Verwirrung stiftet. Gräber der Ost-Chin-Zeit überliefern uns die meisten Funde.

Die Form hat den Schritt vom Halstopf, am Ende der West-Chin-Zeit, zur reinen Krugform als Gießgefäß beendet. Die Form streckt sich. Von der meist flachen Basis erhebt sich ohne Standfuß der Gefäßbauch. Konkav steigt er sanft an und zieht sich, sobald er auf halber Höhe ist, wieder ein. Eine Schulter ist angedeutet, wenn auch noch nicht ausgeprägt. Eine eingekerbte Linie kennzeichnet den Ansatz. Auf ihr liegen auch die wesentlichen Bestandteile wie die Ösen, die, waren sie früher immer rund, nun auch vierkantig sein können. Der Hühnerkopf sitzt nun auf einem Hals und ist mit einem Kamm gekrönt, was früher auch nicht üblich war und die beiden Augen sind klar markiert. Der Schnabel ist keine naturgetreue Abbildung, sondern stellt nur eine kleine offene Röhre dar. Spitze Schnäbel werden sehr selten. Die schmückende Aufgabe wurde zugunsten der Funktionstüchtigkeit zurückgestellt. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Hühnerkopfkrüge dieser Periode echte Gießgefäße, was auch die vorher angeführte Theorie zu bestätigen scheint. Die Köpfe überragen nun alle den Halsansatz, aber nie die Mündung.

Sämtliche bisher aufgeführten Merkmale führt ein Krug aus der Sammlung Barlow vor (vgl. Abb. 11) [1]. Er zeigt die Übergangsstufe zur typischen Ost-Chin-Form, die statt des Schwanzes nun erstmals einen Henkel besitzt. Vielleicht kann man den Schwanz als eine Art Griff verstehen, den man festhielt, wenn man Flüssig-

---

1) Michael Sullivan: Chinese Ceramics, Bronzes and Jades in the Collection of Sir Alan and Lady Barlow, London 1963, Pl. 69 b

keit ausgießen wollte. Da aber in der Ost-Chin-Zeit der Hühnerkopfkrug populär geworden war und man ihn in den verschiedensten Größen produzierte - der Bauchumfang beträgt bis zu 20 / 30 cm- benötigte man nun, schon praktisch gesehen, einen größeren, stabileren Griff. So ging man zum Henkel über. Er besteht aus einer einfachen Tonstange, die sehr dick ansetzt und gerade oder leicht geschwungen, immer dünner werdend nach oben steigt und in den Mündungsrand übergeht. Dies ist die allgemein gebräuchlichste Form im Anfang der Ost-Chin-Zeit (vgl. Abb. 12 - 16) [1].
Bei einzelnen Beispielen liegt der Unterschied nur in der andersfarbigen Glasur, mehr gelblich oder zu Grün tendierend, vereinzelt mit kleinen Eisenflecken.
Nur ein Gefäß mit Deckel ist bisher bekannt (vgl. Abb.16). Der Krug wurde in Lao-ho-shan bei Hangchou, Provinz Chekiang, ausgegraben. Die Form fügt sich in das erwähnte Schema; allein der Deckel ist eine Rarität. Er ist halbkugelig, innen vermutlich hohl und scheint nur auf die Mündung aufgesetzt zu sein.
Um dieses Formschema zu beleben, produzierte der Künstler auch Sonderformen, die aber alle das Motiv des Huhnes mitverwenden. So erwähnt Krahl,R. (op.cit. S. 29) einen Krug, dessen Henkelende in Hühnerzehenform modelliert ist; die Zehen krallen sich an der Mündung fest. Ein Hühnerschwanzhenkel wird in den Fundberichten, laut Krahl, öfter erwähnt, doch nie abgebildet.

---

1) Abb. 12: Oriental Ceramics, The World's Great Collections,Vol.3, Museum Pusat, Jakarta, Tokyo 1977,Pl.5, in Sumatra gefunden, H 28,5 cm, W 21,3 cm;
Abb. 13: Nan-ching ch'u-t'u ....,op.cit. S. 69, Nr.50, Mündungsdurchmesser 8,1 cm, Basis 13,1 cm, H 20,2 cm, Bauchumfang 60,4 cm ;
Abb. 14: Shoten Kadokawa: A Pictorial Encyclopedia of the Oriental Arts, China Vol.I, New York 1969, Pl. 93;
Abb. 15: J.M.Addis: Chinese Ceramics from Datable Tombs and Some Other Dated Material, London/New York 1978,S.10,No.6, datiertes Grab,368 n.Chr.
Abb. 16: Matsubara Saburō: Tōyō bijutsu zenshi, Tokyo 1978, Fig.373
vgl. auch: KK 1966,4 S. 197 ff,圖版柒 1; Oriental Ceramics,op.cit,V,Pl.5; Loehr/Riely, op.cit. Pl.2;

Im Verlauf der Periode trat eine weitere Formvariante hinzu. Der Gefäßkörper wird gestreckter, der Hals des Huhnes länger - wobei die Ausarbeitung nachlässiger wird -, er geht nahezu überganslos in den nach oben blickenden Kopf über. Der Henkel wird an seinem oberen Ende zu einem Drachenkopf umgestaltet, der sich schließlich in den Mündungsrand verbeißt.

Ein Vorläufer dieses Motivs schmückte bronzene Ritualgefäße der Chou-Zeit. So nimmt der Henkel des Ch'u Huan Yi Yi aus dem achten beziehungsweise frühen siebten Jahrhundert v.Chr. die Gestalt eines in den Rand sich verbeißenden Drachen an. [1)]

Die Ösen, jetzt oft wieder dünn und rundlich, können vertikal oder horizontal angebracht sein. Die Glasurfärbung ist leicht gelblich geworden, was man als ein Charakteristikum der Ost-Chin-Zeit ansehen kann. Abb. 17 zeigt ein solches Beispiel, das aus Yü Yao, Provinz Chekiang, stammt. Es vereinigt sämtliche oben aufgeführten Merkmale in sich bis auf die gelbliche Glasur. Hier ist sie blaßgrün. Auch dieser Glasurton wurde weiter verwandt.[2)]

Vollendeter und technisch vollkommener wirkt der Hühnerkopfkrug auf Abb. 18. Die betont zierliche Ausarbeitung der Dekorelemente wich einer soliden Ausformung von Henkel, Kopf und Öse, die akkurat und sorgfältig mit der Wandung verbunden sind. Die transparente Glasur - die Farbe ist nicht bekannt - gibt dem Krug den letzten Schliff.[3)]

Die Gestaltung des Drachenkopfhenkels reicht von einer Addierung einiger Zacken auf dem Henkelrücken bis hin zu einem ornamentalen, phantasievollen, aufgesetzten Kopf. Jedes Gefäß ist schon allein aus diesem Grunde als Einzelstück zu betrachten (vgl. Abb. 19) [4)] .

Eine wahre Rarität wurde in einem Grab in Szechuan entdeckt. Die

---

1) W.Watson , op.cit. Pl.49 a

2) Archäologische Funde im Neuen China, op.cit. Taf. 125

3) Koyama Fujio: Sekai tôji zenshu, Chûkoku jôdai hen, 世界陶磁全集 中国上代篇 Tokyo 1961, Pl. 18, H 31,4 cm

4) Form und Farbe, Chinesische Bronzen und Frühkeramik, Slg. H.W.Siegel, Köln 1972, Abb.47, H 19,3 cm , Durchmesser 16,2 cm

genaue Datierung erweist sich als schwierig, denn das Grab selbst wurde seiner Form nach in das fünfte Jahrhundert zeitlich eingeordnet, verschiedene Beigaben jedoch in das dritte bis vierte Jahrhundert. Der Form und dem Dekor nach zu urteilen, müßte man das Gefäß in die letzten Jahre des vierten oder schon in die Anfänge des fünften Jahrhunderts setzen. Der Gefäßkörper ist flachkugelig und plump. Die Schulter trägt auf jeder Seite eine vierkantige, waagerecht angesetzte Öse. Rechtwinklig dazu ragen zwei Tüllen empor, im Abstand von einem Zentimeter. Die Schnäbel sind kleine, offen erscheinende Röhren. Im Text wird nicht erwähnt, ob sie durchlässig und somit funktionstüchtig sind. Auf der entgegengesetzten Seite des Krughalses befinden sich zwei Henkel mit Drachenköpfen.

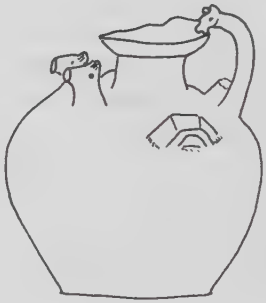


Fig.4

Henkel Nr. 2 ist nur noch bruchstückhaft vorhanden. Es ist das früheste Beispiel eines Kruges mit Doppelhenkeln. Erst gegen Ende des fünften Jahrhunderts produziert man häufiger solche Krüge, vgl. Fig.4 [1].

Ebenfalls einzigartig ist auch ein Krug mit einer Tülle in der Form eines Schweinerüssels, aus einem Grab bei Nanking, Provinz Kiangsu [2].

---

1) KKTH 1955, 5, S. 37 ff, 四川彰明縣常山村崖墓清理簡報 图版拾贰, 2

2) KKHP 1957, 1, S. 189, 南京近郊六朝墓的清理 江寧郎家山

## 2.6. Die gestreckte Krugform mit Hühnerkopf und Drachenhenkel - Zeit der Südlichen Dynastien -

Die politischen Wirren der nun folgenden Epoche hatten die Bildung von Nördlichen und Südlichen Dynastien zur Folge, das heißt, die Zeit von 386 - 577 n.Chr. im Norden und 420 - 589 n.Chr. im Süden. Innerhalb der Kunst besteht in einer solchen geschichtlichen Situation meist die Gefahr einer Wende, einer Verwässerung, bis hin zu einem Bruch in der einen oder anderen Stilrichtung. Anders in unserem Fall. Die Typologie unseres Gefäßtyps, sowie die allgemeine Entwicklung innerhalb der Kunst läßt weiterhin eine klare Linie erkennen.
Das fünfte Jahrhundert bringt in dem Aufbau der Form keine grosse Veränderung. Der Gefäßkörper wächst nur langsam weiter hoch, ebenso die Tülle und der Hals. Neu ist nur der aufkommende schwarze Farbton in der Glasur. Manchmal fällt der Künstler auch wieder in die Tradition des vierten Jahrhunderts zurück und baut den Krug ohne Drachenkopfhenkel, glasiert aber schwarz (vgl.Abb. 20) [1].
Grünlich sind schlanke Formen mit hohem Hals, schwerer Vierkantöse, schlichtem, glattem Henkel und dekorativer Hühnerkopftülle. Die Form erscheint gefälliger für das Auge, schlanker, vasenähnlicher. Die Tülle wird zum nutzlosen Zierelement degradiert, aber daher liebevoller und detaillierter modelliert (vgl.Abb. 21 - 22) [2].
Ende des fünften / Anfang des sechsten Jahrhunderts erhält die Form mehr Schwung und erfüllt eher den Wunsch nach Ästhetik.

---

1) J.G. Figgess: A Rare Black-Glazed Yüeh Chicken-Head Ewer, in: Oriental Art, New Series, Vol.VI,No.1, Spring 1960, S.28, Fig.1 - 3

2) Jan Fontein /Tung Wu: Unearthing China's Past, Boston, Mass. 1973,Fig. 66, siehe auch Fig.69 (Abb. 21)
Shoten Kadokawa ,op.cit. Pl.173 (Abb. 22)
vgl. auch: KKHP 1959, 3, S. 75 ff, 長沙兩晉南朝隋墓發掘報告

Der Gefäßbauch zieht sich von der flachen Basis an stark ein, schwingt dann aber in weichem Bogen aus, läuft in eine leicht bis deutlich abgegrenzte Schulter über, die sich stark einschnürt und schließlich in einem sich verjüngendem, lang gestreckten Hals mit Kragenrandmündung endet. Auf der Gefäßschulter sitzen nun meist paarweise vierkantige Ösen, die horizontal angebracht sind. Der Henkel besteht aus einem doppelten Tonwulst,der in einem nunmehr stark stilisierten Drachenkopf endet. Der Hühnerkopf sitzt auf einem langen, zurückgeworfenen Hals; den Kopf ziert ein mager ausgebildeter Kamm; die Augen scheinen in die Gegend zu starren. Der Schnabel bleibt geschlossen (vgl. Abb. 23 - 24) [1]. Die religiöse Bedeutung des Tiermotivs scheint verblaßt und vergessen zu sein; so wird auch der Vogel nur noch als schmückender Zierat in das Formenrepertoire weiterhin aufgenommen.

Da der symbolische Gehalt fehlt, könnte man die Krüge genau so gut auch im täglichen Gebrauch verwenden. Für diesen Zweck geeignet scheint ein Krug aus einer Ausstellung in Singapore 1979 (vgl. Abb. 25)[2]. Das schwere, plump wirkende Gefäß ist mit einer dicken, olivgrünen Glasur nur unregelmäßig bedeckt. Der Körper ist steil hochgezogen, läuft in eine deutlich abgeknickte Schulter über und endet übergangslos in einem kurzen Hals. Die Wandung zeigt ein tief eingeschnittenes Muster, darüber eingekerbt sind Imitationen von eckigen Ösen. Als Tülle dient ein Hühnerkopf mit Röhrenschnabel. Die Ausgußöffnung ist so groß gehalten, daß eine wirkliche Benutzung des Gefäßes gewährleistet ist.

Im Übergang des siebten zum achten Jahrhundert stirbt dieser Gefäßtyp aus und wird ersetzt durch schlanke Vasen mit hohem Hals, in dessen Mündung sich zwei Drachenkopfhenkel "verbeißen", die Amphora. Tülle und Ösen sind verschwunden.

---

1) KK 1963, 6 ,S. 304,南京甘家巷和童家山六朝墓,图版叁 3, (Abb. 23)
Roger Goepper: Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens,München 1968,pl.170 (Abb. 24)

2) Chinese Celadons and Their Related Wares in South-East Asia, Singapore 1979, Pl.6

## 2.7. Die Funktion der Hühnerkopfkrüge

Hahn beziehungsweise Huhn spielen in der chinesischen Volkskunde als Symbol einer religiösen Aussage eine wesentliche Rolle. Vorläufer war der Phantasievogel Phönix, der einige Attribute und Eigenschaften mit dem Hahn gemeinsam hatte,unter anderem die Verkörperung des Yang-Elementes, der Wärme und des Lebens, des Universums und der Sonne, die sie beide zu Lichtvögeln und Vermittlern zwischen Lebenden und Toten, sowie der Geisterwelt, emporhob.
Der Phönix erscheint auf den frühen Sakralbronzen, auf Grabbeigaben und dekoriert auch Reliefs sowie chinesische und annamitische Särge.
Der Hahn wird oft auf die Wände des Hauses oder die Türen gemalt, in dem Glauben, er schütze vor Feuerausbruch.
Dieser Mythos bildete sich in der Han-Zeit, wo am Neujahrstag ein Hahn auf öffentliche sowie kaiserliche Bauwerke gesetzt wurde, zum Schutze vor Geistern, Übel und Feuer. [1] Mit seinem Schrei soll er im Morgengrauen die umherwandelnden Dämonen verscheuchen. Diese magischen Kräfte macht man sich auch heute noch zunutze. Henry Doré sagt dazu: "It is not unusual to see a live white cock placed on the top of a coffin, when it is borne to the grave. - (Note 2: To prevent the cock from flying away, its feet are tied with a string while in many cases the bird is kept in a state of drowsiness, by spirits which have been poured down its throat.) - The rooster is deemed by its presence to strengthen the disembodied soul,keep the spirits of darkness away from the coffin, and lead the ghost to its destined home". (vgl.Fig.5, S. 39) [2]
In die religiösen Zeremonien wurde das Huhn beziehungsweise der Hahn schon zur Shang-Zeit eingeführt. Meist wurde es den Toten dargebracht, die - so glaubte man - es als willkommene Speise

---

1) J.J.M. de Groot: The Religious Systems of China, Vol.VI, Leiden 1910, p. 957

2) Henry Doré, S.J.: Researches into Superstitions, Vol.V, Shanghai 1918, p. 708

annahmen.
Eine größere Rolle wurde diesem Opfer aber erst zur Chou-Zeit zuteil. Florance Waterbury sagt dazu: "Bird-sacrifices became frequent only in the Chou-Dynasty, when there was an Officer of Cocks, who presented red cocks to be sacrificed to the ancestors, or at other Yang sacrifices, and black cocks for the spirits of the land and grain, and other Yin sacrifices (Chou Li,I, XX,p. 470)". [1]
Maria Penkala ergänzt dies und zitiert das Feng-su t'ung i: "According to the Shan-hai ching, cocks were always used as an offering to spirits and gods. In the Kingdom of Lu they always sacrificed a red cock to the sun, because its voice in the morning and its red feathers drove off evil from the rulers of that state." [2]
In beiden Fällen wurde ein Hahn geopfert um die Toten und die Geister gnädig zu stimmen und um ihre eventuell schädigenden Einflüsse auf die Lebenden abzuwehren.
Eine magische Rolle spielt auch das Blut eines Hahnes beziehungsweise Huhnes im Totenkult. "Hat sich beispielsweise in einem Hause ein Todesfall ereignet - schon im Altertum war ja der Glaube an verunreinigende oder schädigende Einflüsse der Toten allgemein verbreitet - so werden Taopriester herbeigeholt, um etwaige böse Einflüsse, die der Tod im Gefolge haben kann, zu exorzieren. Gewöhnlich pflegt diese Reinigung in der Weise vor sich zu gehen, daß die Priester nach Verbrennung von Räucherkerzen und nach Verlesung der vorgeschriebenen Gebete einem Huhn den Kopf abreißen und unter Beschwörungsformeln die infizierten Räumlichkeiten mit dem Blute bespritzen." [3]
So ist es nur zu leicht denkbar, daß man die ganze Zeremonie für alle Beteiligten vereinfachte, indem man ein Gießgefäß produzierte und als Tülle einen Hühnerkopf applizierte. Und so, wie das

---

1) F. Waterbury, op.cit. p.84
2) Maria Penkala: Far Eastern Ceramics - Marks and Decoration, The Hague 1963, p.46/7
3) Wilhelm Grube: Religion und Kultus der Chinesen, Leipzig 1910, S. 114

Blut aus dem Hals des geköpften Tieres schoß, so strömte nun die Flüssigkeit aus dem weit geöffneten Schnabel der Tierkopftülle. Bestätigt zu werden scheint diese Theorie durch eine in diesem Jahrhundert noch feststellbare Beobachtung. Michael Sullivan schreibt: "In modern times, it was still the custom, at least in South-China, for the eldest son, after following the coffin to the grave, to sprinkle water from a cock ewer along the road as he returned to the house." [1)]

Zusätzlich zu all diesen Eigenschaften besaß das Huhn beziehungsweise der Hahn auch noch die eines guten Omens, da das Wort Huhn 鷄 ähnlich wie das Wort Glück 吉 ausgesprochen wird.

Fig.5

1) M. Sullivan, op.cit. p. 78

Fig. 5 nach: Justus Doolittle: Social Life of the Chinese, New York 1867, Vol. I, p. 214

## 3. Hu-tzu 虎子 , Tigerchen

### 3.1. Die Vorformen, das I und das asymetrische Hu

Der Begriff "Hu-tzu" bezeichnet eine Gefäßform, die von der Han-Zeit an bis in die T'ang-Zeit hinein produziert wurde. Es stellt ein Gießgefäß dar, dessen Körper tigerähnlich geformt ist oder dessen Tülle nur die Applikation einer Tigermaske aufweist.
Als Vorläufer der bekanntesten Form des Hu-tzu - es gibt auch unscheinbare, unverzierte, leicht plump wirkende Beispiele, die gesondert behandelt werden sollen - mag man zwei alte Bronzegefäße setzen, nämlich das I 𠙵 und das asymetrische Hu oder auch Kürbis-Hu 瓠壺 genannt.
Das I gilt als Libationsgefäß für Wasser. Die Form entstand nach neuesten Erkenntnissen frühestens im späten achten oder frühen siebten Jahrhundert v.Chr. Das bisher frühest datierte I befindet sich in der Sedgwick Collection und weist eine Inschrift auf, die sich auf einen König des Staates Ch'u bezieht : "Ch'u Huan Yi Yi" (vgl. Abb.26) [1]. Im Aufbau gleicht es einer Sauciere;sie steht auf vier Beinen, hat hinten einen zoomorph gestalteten Henkel, vorne einen röhrenförmigen, oben offenen Ausguß. Die Form entwickelte sich aus dem Kuang, einem saucierenförmigen Gefäß mit Standring und Deckel.
In der Ch'un-ch'iu- (Frühlings- und Herbstperiode) und in der Chan-kuo-Zeit (Kämpfende Reiche) standen die bronzenen I auf drei oder vier Füßen (vgl. Abb.27) [2] oder sie hatten gar keine und besaßen statt dessen einen Standring (vgl. Abb.28) [3].
Am Ende der Chan-kuo-Zeit wurde der kreisrunde Ausguß geschlossen, so daß er nun wirklich die Form einer Röhre annahm und wurde auf der Oberfläche mit einem T'ao-t'ieh oder einer Tigermaske verziert. Der Gefäßkörper ist insgesamt breiter; früher war er länglich und mehr oval. Die Tigerkopföffnung erschien um das fünfte Jahrhundert v.Chr. im Dekorrepertoire und wurde von da an

---

1) William Watson: Ancient Chinese Bronzes, London 1962, pl.49 a
2) W.Watson, op.cit.,pl.62 b
3) W.Watson, op.cit.,pl.63 a

eine der zahlreichen Grundformen, die traditionell beibehalten wurden.
Der zweite Gefäßtyp, das asymetrische Hu, eine Abweichung von der Vasenform des normalen Hu, erschien erst etwa im sechsten bis frühen fünften Jahrhundert v.Chr. Am Anfang stand sicherlich die Frucht der Kürbispflanze, deren Form dann in einer gefälligeren Weise auf das Gefäß übertragen wurde. Über einem kleinen zierlichen Fußring erhebt sich ein zylindrisch gestalteter Körper, der sich nach oben hin stark verjüngt und in einen kurzen, dicken Hals übergeht. Er schwingt leicht nach hinten und verläuft übergangslos in einen rundlichen Deckel mit Knauf, der die Gestalt eines ruhenden Vogels annimmt (vgl. Abb.29) [1]. Auf der Gefäßkörpermitte, auf dem Hals sowie auf der Rückenpartie des Vogels ist jeweils eine Öse angebracht. Sie verbindet eine kurze Kette am Deckel mit einem stabilen, geschwungenen Griff zwischen den beiden unteren Ösen.
Das Hsi-ch'ing-ku-chien bringt unter anderem die Zeichnung eines solchen "Flaschenkürbis-Hu" - laut Text- , das am Ende des Halses mit einer Tigermaske dekoriert ist, keinen Deckel besitzt und die beiden Ösen durch eine Tragkette verbindet, die praktischerweise als Griff beim Gießen dient (vgl. Abb.30) [2]. Hält man das Gefäß beim Gießen an der Kette fest, so "liegt es in der Luft" und erinnert schon eher an ein Hu-tzu.
Kombiniert man nun beide Typen, das I und das asymetrische Hu, so bilden sie eine dem Hu-tzu sehr ähnlich Form.

## 3.2. Die ersten Hu-tzu zur Han-Zeit in Südost-China und Annam

Die frühesten Hu-tzu sind in die Han-Zeit zu datieren. Sie sind aus den verschiedensten Materialien gearbeitet. Vermutlich aus

---

1)W.Watson, op.cit. pl.77 a
2)Hsi-ch'ing-ku-chien 西清古鑑, 卷二十二 , 1749, Abb. S.14

Keramik ist das bisher einzige abgebildete Hu-tzu. Es ist auf einer Reliefplatte eines Grabes in I-nan, Provinz Shantung, zu sehen (vgl. Fig.6) [1]. Vor einem kleinen Pavillon beugt sich ein Mann nieder um mit einem Handbesen etwas zusammen zu kehren. Vor ihm, auf dem Boden, liegt eine Kehrrichtschaufel, hinter ihm ein großer Wassertopf. Rechts im Vordergrund steht ein Hu-tzu. Dieser Szene nach scheint das Hu-tzu ein Wassergefäß zu sein, mit dem dieser Diener vielleicht aus dem Topf Wasser entnahm und dann damit den Boden besprengte. So verhinderte er beim Kehren das Aufwirbeln des Staubes. Die andere Möglichkeit ist, daß er daraus trank. Insgesamt ist das Gefäß geschlossen, besitzt nur einen Ausguß, keine weitere Öffnung zum Füllen und einen Henkel, der den ganzen Rücken überspannt. Ob eine Verzierung in Gestalt eines Tigermotivs angebracht ist, kann nicht gesagt werden.

Fig. 6

Ebenso aus Keramik, das heißt aus weißem Ton mit Spuren einer grünlichen (Blei-)Glasur, ist das Hu-tzu aus Bi'm-so'n (Ha'-trung) in Annam (vgl. Abb. 31 - 32) [2]. Es spiegelt eindeutig den Einfluß der Han-Kunst wieder. Seine Form erinnert stark an das "Flaschenkürbis-Hu" des Hsi-ch'ing-ku-chien, insbesondere durch

---

1) nach Käte Finsterbusch: Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen, Bd.II, Wiesbaden 1971, Abb.339; - Ein nahezu identisches bronzenes Gegenstück wurde 1955/6 bei Ning-po,Chekiang, in einem von 127 Gräbern entdeckt. Es weist die gleiche Form auf, ist aber sehr schlecht gearbeitet und trägt keinerlei Dekor. (siehe WWTKTL 1956,4, S. 81 ff)

2) O.Janse, op.cit. pl. 106 a,b

die geschwungene Ausführung des Gefäßkörpers und den Griff, der Ähnlichkeit mit einer gerade losgelassenen Kette aufweist, die nun langsam zusammenfällt. Die Tiergestalt als Dekor dominiert die Form. Es ist kein Tigerchen, sondern ein phantastisches Tier, das in Einzelheiten die anatomischen Eigenschaften eines Bären aufweist. Dieses Gefäß wurde offensichtlich nur für die Bestattung hergestellt, da es durch die starke Auswölbung des Bauches weder senkrecht noch waagerecht hingestellt oder -gelegt werden kann. Mit einer Flüssigkeit konnte es, wenn überhaupt, nur gefüllt werden, wenn man die öffnung verkorkte.
Etwas genauer datierbar sind die nun folgenden Beispiele. Sie werden der Ost-Han-Zeit zugerechnet, das heißt, den Jahren 25 - 220 n.Chr.
In einem Grab in Tong-shan, Provinz Kuang-chou, wurde ein bronzenes Hu-tzu ausgegraben (vgl. Fig.7) [1]. Der Körper ist fast zylindrisch. Auf dem Rücken ist ein Griff befestigt. Die Ausgußöffnung weist nur geringe Ähnlichkeit mit einem Tigerkopf auf. Hinten sitzt ein kurzer Schwanz. Im allgemeinen ist es so, daß der Schwanz die Funktion des Griffes übernimmt. Die Füße sind nur schwach angedeutet. Es hat folgende Abmessungen: Länge 28,5 cm, Breite 9 cm, Höhe 14,5 cm. Insgesamt wirkt die Ausarbeitung sehr schlicht und nüchtern.

Fig. 7

Ein weiteres Bronze-Hu-tzu wurde in den letzten Jahren bei T'ang-shan, Bezirk Nan-ch'ang in der Provinz Kiangsi, ausgegraben (vgl. Abb. 33) [2]. Die genaue Lage des Objektes innerhalb des Fundzu-

1) KKTH 1956,4, S. 12 - 17 廣州東山漢墓清理簡報, 图版柒,6
siehe auch WWTKTL 1956,5, S.21 ff

2) KK 1981,5, S. 426 - 428 江西南昌地区东汉墓, 圖版拾 ,5

sammenhanges konnte nicht ermittelt werden, da das Grab selbst schon in früheren Zeiten zerstört wurde. Das Hu-tzu gleicht in seiner schlichten Ausführung dem vorangegangenen Beispiel, wirkt aber noch abstrakter und paßt sich ganz den Eigenschaften des Materials an. Gefäßform und Dekor sind gleichwertig, sie halten sich die Waage. Der oval geformte Körper mit leicht konkav eingezogenem Boden, ohne Fußansätze, geht in einen dicken, kurzen Hals über und endet in einer leicht abgeknickten Röhre. Letztere weist zwei kleine runde Vertiefungen auf, die die Erinnerung an zwei Augen hervorrufen. Als "Nase" dient eine ösen-ähnliche Erhöhung, an der ein kleiner Deckel zum Verschließen der Röhre befestigt ist. Dies ist bisher das einzige verschließbare Hu-tzu. Seine Maße sind: Länge 35 cm, Höhe 19 cm.

Ebenfalls in die Ost-Han-Zeit zu datieren ist ein Hu-tzu der Sammlung Werner Jannings. [1] Der Bronzekörper wirkt gedrungen und ist ebenso schlicht gearbeitet wie das vorangegangene Beispiel. Die Krallenfüße sind sehr zierlich und vom Körper abgespreizt, um dessen Gewicht besser tragen zu können. Auf beiden Schulterblättern sind Flügel dargestellt in hohem Relief. Der Schwanz übernimmt hier keine Funktion. Als Griff dient ein im rechten Winkel geknicktes Bronzeband, das von der Mitte des Rükkens zum Hinterkopf geht. Die Tülle ist zu einem Tigerkopf umgestaltet. Die Ausformung dieses Hu-tzu ist schon weiter fortgeschritten als vgl. Fig.7. Das Beispiel der Sammlung Jannings zeigt eine Besonderheit. Auf dem Rücken des Tieres ist eine kleine Röhre angebracht, ein Ausguß oder eine Öffnung zum Füllen. Dieses Hu-tzu nun ist von verhältnismäßig kleinem Format: Höhe 10,3 cm und Länge 28 cm.

Genauso schlicht geformt ist ein aus Holz geschnitztes und mit Lack überzogenes Hu-tzu aus der Provinz Kiangsu (vgl. Fig.8) [2]. mit den Maßen : Länge 31,8 cm, Höhe 20,3 cm. Zum erstenmal wurde

---

1) Ein Photo dieses Hu-tzu wurde mir von Frau Prof.Dr.E.von Erdberg freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

2) Chiang-su-sheng ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi 江蘇省出土文物選集 Peking 1963, Abb.117, siehe auch WWTKTL 1956,4, S. 81

versucht, eine naturgetreue Wiedergabe eines Tigers zu erzielen. Der für den Kopf viel zu klein ausgefallene Körper ruht auf dem Boden; die Beine sind dicht an den Körper gepreßt und die Tatzen scharf eingekerbt. Der Schwanz dient, wie vorher erwähnt, als Griff. Das Maul des Tieres ist zum "Gebrüll" weit aufgerissen. Der Rachen ist die Tülle. Um den Schein eines freiplastischen Werkes zu wahren, schnitzte man in den aus dem Maul herausragenden Röhrenansatz die Zähne des Tieres.

Fig.8

Zwei weitere Lackbeispiele fand man bei Yang-chou in einem Komplex von sieben Gräbern (vgl. Abb.34) [1].
Ein Hu-tzu wurde dem Grab eines Ehepaares entnommen, wo es sich neben Koch- und Vorratsgefäßen befand. Das zweite Exemplar lag isoliert in der Grabkammer. Nur das erst erwähnte Hu-tzu wurde abgebildet. Es spiegelt die völlige Dominanz des Dekors über die Form wieder. Zu sehen ist die naturgetreue Gestalt eines auf dem Boden kauernden Tigers mit aufgerissenem Maul. Allein die unrealistische Umfunktionierung des Schwanzes zum Gefäßhenkel lenkt von der äußerst künstlerischen Kleinplastik ab. Die feinere Ausarbeitung der Tierfigur beruht nicht allein auf der Geschicklichkeit des Künstlers, sondern auch auf der leichteren Bearbeitung des Materials. Denn es ist schwieriger, eine Plastik in Bronze zu gießen als aus Holz zu schnitzen. Die Maße dieses Hu-tzu sind: Höhe 19 cm, Länge 30 cm und Breite 11 cm.
In einem Grab bei Hsin-i, Provinz Kiangsu, fand man erstmals zwei Hu-tzu beieinander. Es sind zwei völlig verschiedene Formen.[2]

---

1) KK 1980,5, S.417 ff 扬州东风砖瓦厂汉代木椁墓群，圖版拾壹 ,3

2) KK 1979,2, S.188 ff 江苏新沂东汉墓
Abb.S.189 oben

Am eindruckvollsten ist das Proto-Porzellan-Gefäß (vgl.Abb.35,36). Das Motiv des Tigers war bei dem Aufbau der Form vorherrschend. Man spürt die Kraft und die Wildheit des Tieres, die innere Spannung, wie es sein Maul vor dem Gegner drohend aufreißt. Die vier Tatzen, fest auf den Boden gestemmt, tragen den zylindrischen Körper. Der Schwanz greift über den Rücken zum Hinterkopf, der fast ganz zur Seite gedreht ist. Das Maul ist weit geöffnet und zeigt ein furchterregendes Gebiß. Die eigentliche Ausgußtülle aber tritt, und das ist bisher das einzige Beispiel, röhrenartig aus dem rechten Ohr hervor. Man fühlt, daß der Töpfer mehr Liebe und Interesse an der Ausarbeitung des lebendig wirkenden Tieres hatte, die Aufgabe jedoch, als Gefäß zu dienen, als nebensächlich ansah und in den Hintergrund stellte. Die Tülle ist versteckt angebracht und stört das Gesamtbild der Tierplastik nicht. Die Keramik ist mit einer gelb-grünen Glasur verziert. Die Maße der Figur betragen: Länge 25 cm, Breite 13 cm und Höhe 18 cm. Zusammen mit den vorigen Hu-tzu ist es eines der größten und sicherlich auch ein Luxusgegenstand.

Das zweite Fundstück aus demselben Grab fällt völlig aus dem Rahmen der bisher gezeigten Beispiele (vgl. Abb.37). Es ist 30 cm lang, 18 cm breit und 17 cm hoch. Nur der Aufbau des Gefäßes berechtigt dazu, es in die Reihe der Hu-tzu einzuordnen. So besitzt es nur eine Öffnung. Der Griff kann hier nur als solcher verstanden werden, nicht als Schwanz. Die Form wurde zweckbedingt aufgebaut ohne jeglichen Schmuck. Man könnte hier annehmen, daß diese Form vielleicht den Grundtypus darstellte, den sich eben nur der normale Chinese leisten konnte und den man im Alltagsgebrauch verwendete. Besser Gestellte hingegen ließen sich die Luxusausführung mit Tiermotiv anfertigen.

Faßt man das bisher Gesagte zusammen, so sind die Hu-tzu der Han-Zeit - läßt man die zuletzt genannte Grundform außer Acht - gehaltvolle Arbeiten, die Qualität hinsichtlich der Phantasie und des Geschickes im Dekor als auch technisches Können bei der Verarbeitung des Materials bezeugen. Es sind nicht viele Stücke aus dieser frühen Zeit bisher gefunden worden, doch kann man mit Sicherheit sagen, daß bei der besseren Ausführung, die auch den Namen Hu-tzu prägte, das Symbol, die magischen Kräfte, die mit

dem Bild des Tigers assoziiert wurden, im Vordergrund standen. Dann erst kam das Gefäß, in der untergeordneten Rolle. Der schlichten Grundform vermittelte man etwas von der Aussagekraft, indem man ihr den Namen Hu-tzu gab.

### 3.3. Die Hu-tzu zur Wu-Zeit

Die nun folgenden Dynastien Wu und Chin sind nur schwer voneinander zu trennen. Man kann keine gerade typologische Linie aufstellen und erhält nur ein ungefähres Bild.
Eindeutig in die Wu-Zeit, 222 - 280 n.Chr., sind bisher nur zwei Hu-tzu zu datieren. Das erste wurde bei Nanking, Provinz Kiangsu, gefunden (vgl. Abb.38,39) [1]. Es ist 20,9 cm lang, 15,7 cm hoch, 8,3 cm breit und hat einen Ausguß von 4,8 cm Durchmesser. Bei diesem Hu-tzu herrscht der Gefäßcharakter vor, die Tierform ist nur leicht angedeutet. Die Schenkel sind schwach herausmodelliert, fast gerade angesetzt. Die Stellung, die die Beine einnehmen, ist ungewöhnlich. Sie gleicht mehr der Haltung eines liegenden Pferdes; neu sind auch die Hufe. Der Henkel zeigt die Gestalt eines sich krümmenden Tigers. Die Hinterbeine und der Schwanz bilden den Ansatz des Henkels, der gewölbte Rücken das Mittelstück und die Vorderbeine das Ende. Das linke Bein ruht auf der Ausgußtülle. Der Kopf des Tigers ist leicht zur Seite gedreht. Die Zusammensetzung des Dekors ist ungewöhnlich und findet keine Wiederholung. Die keramische Zweckform wird mit Tiermotiven geschmückt, die aber durch ihre Gegensätzlichkeit die Gefäßform nur noch unterstreichen. Man gewinnt den Eindruck, als habe sich der Töpfer nach der Formung des Gefäßes erst nachträglich überlegt, es mit Symbolen zu belegen und sie daher zusätzlich angefügt. An der Seite der Bauchwandung ist die Inschrift graviert, die das Gefäß in das Jahr 251 n.Chr. datiert. Sie

---

1) Nan-ching ch'u-t'u .... op.cit., Abb. 29,30

nennt das Jahr 14 der Regierungsdevise "Ch'ih-niao" 赤烏 (sie begann 238 n.Chr.), dazu einen Ort in Chekiang, vielleicht den Herstellungsort und vermutlich den Namen und Rang des Töpfers.

赤烏十四年會稽上虞□□宜作

□□ bedeutet, daß diese beiden Zeichen auf dem Gefäß nicht zu entziffern sind.

Feng Hsien-ming, der über das chinesische Seladon schrieb, führt dazu aus, daß dieses Gefäß das frühest datierte Keramikgefäß überhaupt sei. [1]

Nur ein weiteres Hu-tzu kann aufgrund des übrigen Fundzusammenhanges in die Wu-Zeit datiert werden (vgl. Abb.40) [2]. Es wurde im Kreis Wu-yi, Provinz Chekiang, gefunden. Das Hu-tzu ist äusserst schlicht in seiner Gestaltung, zeigt aber eine gewisse Ähnlichkeit zu dem vorangegangenen Beispiel. Auch hier steht das Gefäß selbst im Vordergrund. Nur die Tierfüße sowie die beiden angedeuteten Flügel verknüpfen sich in der Vorstellung des Betrachters beziehungsweise des Benutzers mit einem Tierkörper. Der Gefäßhenkel ist leicht eingekerbt und gleicht eher einer gedrehten Schnur, denn einem Tigerschwanz. Die Gefäßöffnung besteht aus einer leicht geknickten Röhre ohne jegliche Verzierung. Alles in allem ist es ein Vorläufer des Chin-zeitlichen Hu-tzu.

Die Maße des Gefäßes betragen: Höhe 19,4 cm und Länge 22,5 cm. Da noch keine weiteren Wu-zeitlichen Hu-tzu bekannt sind, haben wir nicht die Möglichkeit, etwas Allgemeingültiges zur Typologie auszusagen. Genauere Aufschlüsse über diesen Abschnitt des "Stammbaumes" können erst neue Ausgrabungen bringen.

---

1) KKTH 1956,5, S. 58/9 關于「青瓷虎子」問題 Abb. 1

2) WW 1981,2, S. 51 ff 从浙江省武义县墓葬出土物谈婺州窑早期青瓷，图一一

In demselben Grab befand sich ein datierter Spiegel aus dem Jahre 258 n.Chr.

## 3.4. Die Hu-tzu zur Chin-Zeit

Diese Epoche wird durch zahlreiche Beispiele repräsentiert. Aber auch hier gibt es - noch - keine klare Trennung zwischen den beiden politischen Epochen West-Chin und Ost-Chin. Die Kunst setzt meist unabhängig davon ihre eigenen Grenzen, der Übergang von einer Periode zur anderen verläuft hier ohne scharfe Unterbrechung. Genau datiert ist keines der folgenden Hu-tzu; der Fundzusammenhang setzt sie in die Chin-Zeit.

Der Gefäßcharakter ist nun im großen und ganzen einheitlich. Der Gefäßkörper ist entweder zylindrisch oder vorn und hinten stark ausgewölbt; der Beinansatz fehlt, nur die Tatzen sind erhalten geblieben. Der Henkel ist meist wie eine Schnur geriefelt und greift vom höchsten Punkt der hinteren Gefäßwölbung zum Ausguß über. Der Ausguß selbst tritt nun deutlich als Röhre zum Vorschein - der Ansatz dazu war ja schon in der Wu-Zeit erkennbar - und ist nur auf der Oberseite mit einer Tigermaske verziert. Teilweise sind an den Seiten des Gefäßes auch Flügel eingeritzt.

Stellvertretend für die unzähligen Beispiele sei hier ein Hu-tzu aus dem Royal Ontario Museum gewählt (vgl. Abb.41, Fig.9)[1]. Es wird in das späte dritte oder vierte Jahrhundert eingeordnet. Es ist 19,7 cm hoch, 24,8 cm lang und hat einen Mündungsdurchmesser von 7,3 cm. Das Gefäß übernimmt in etwa die Gestalt eines Tieres. Der Körper ist wieder zylindrisch mit Auswölbungen vorn und hinten. Die Schenkel sind durch

Fig. 9

1) Yutako Mino: Pre-Sung Dynasty Chinese Stonewares in the Royal Ontario Museum, Ontario 1974, p.14/5 siehe auch:
Jan Fontein/ Tung Wu:Unearthing China's Past,Boston 1973,p.136, fig.64,67

Einritzung hervorgehoben, dazwischen zu beiden Seiten befinden sich Eingravierungen, die Flügel darstellen. Der Schwanz dient als Henkel. Die Ausführung gleicht also im groben den Beispielen der Han-Zeit. Die Gefäßöffnung besteht aus einer Röhre mit drei Wülsten. Auf der Oberseite ist eine Tigermaske, das heißt, nur einzelne Teile des Gesichtes, sind aufmodelliert (vgl. Fig.9). Dennoch fehlt der Form an sich der Schwung und die Lebendigkeit früherer Beispiele. Es ist nur noch ein dekorativ gestaltetes Gefäß; die Kraft der Symbolik wird langsam abgeschwächt. Wie die meisten Hu-tzu dieser Zeit ist es dunkel oliv-grün glasiert (vgl. Abb. 42 - 44). Der Mittelteil ist durch eine Wölbung betont hervorgehoben.

Gleichzeitig mit dieser Form existiert auch eine Variation, eine weniger qualitative Produktion, die sicher auch wesentlich billiger war. Der Gefäßkörper bleibt im Prinzip unverändert, nur die Tigermaske auf dem Ausguß fehlt. Beispiele dafür wurden in grosser Anzahl bei den Grabungen in Nanking gefunden (vgl.Fig.10 - 11).

Fig.10

Fig.11

Sie haben folgende Maße: Fig.10: Länge 20,2 cm, Höhe 18 cm, Basismesser, damit ist der rückwärtige Teil gemeint, 9,7 cm und einen Mündungsdurchmesser von 5,2 cm.

Fig.11: Länge 23,4 cm, Höhe 19 cm, Basisdurchmesser 9,5 cm und

---

11 Nan-ching ch'u-t'u .....op.cit. S. 82/3, Abb. 60, 61

einen Mündungsdurchmesser von 6,8 cm.
Man spricht von der Basis, da man die meisten Gefäße auf dem oft abgeflachten rückwärtigen Ende senkrecht aufstellen kann. Da die Hu-tzu sicher auf der Töpferscheibe gedreht wurden, war dies die gegebene Standfläche. Tülle, Griff und Henkel wurden erst später anmodelliert.
Hu-tzu, Tigerchen, sind sie eigentlich nur noch aufgrund ihrer Pfoten. Ihre Form bildet den Übergang zur sogenannten Ware "dritter Wahl", die in sich wieder drei Variationsmöglichkeiten boten. Alle Krüge sind stark kugelig gewölbt, haben eine glatte Standfläche ohne Fußring. Die Tülle ist eine geöffnete Kugel (vgl. Abb.45) [1], eine gerade Röhre (vgl. Abb.46) [2] oder eine leicht gekrümmte Röhre (vgl. Abb.47) [3]. Nur Abb. 46 weist eine tierähnliche Applikation auf der oberen Wandung der Tülle auf, wo man in etwa zwei Augen und ähnliches erkennen kann.
Die eben genannten Merkmale sind auch bei dem einzigen genauer datierbaren Hu-tzu aufzufinden (vgl. Abb.48) [4]. Es ist 21 cm hoch und zeigt bei der Mündung einen Durchmesser von 5,5 cm und bei der Basis 11,2 cm. Es wurde Anfang der 70er Jahre in der Kommune Mo-ling im Kreis Chiang-ning, Provinz Kiangsu, in einer Grabstätte entdeckt. Die Grabanlage selbst ist folgendermaßen datiert: "T'ai-k'ang szu nien" = 4. Jahr der Regierungsdevise T'ai-k'ang, das heißt, 284 n.Chr.,West-Chin-Zeit.
Diese Hu-tzu dritter Wahl erwecken allgemein den Eindruck von normalen, alltäglichen Gebrauchsgegenständen, denen der Zauber magischer Symbolik fehlt. Wüßte man nicht, wie ihre qualitativeren Gegenstücke aussähen, so gäbe es für uns keinen Grund, sie noch als Hu-tzu anzusehen. Es scheint, als sei die Magie und ihre geheimnisvollen Kräfte nur für einige Wenige vorbehalten gewesen,die sie sich auch finanziell leisten konnten. So viele drittklassige Ware wurde in den Gräbern des fünften Jahrhunderts bisher nicht entdeckt, doch heißt das nicht, daß sie gegen Ende der Ost-Chin-Zeit nur selten produziert wurden.

---

1) KK 1963,2, S. 109 鎮江阳彭山东晋墓出的青瓷器 Abb.11
2,3) Nan-ching ch'u-t'u ....op.cit.,S. 84/5, Abb. 62/3
4) WW 1973,5, S. 69江宁县秣陵公社发现西晋大康四年墓 Abb.S.69

Stattdessen findet man Stücke der ersten und zweiten Kategorie. Der Gefäßtyp wirkt etwas plumper durch seine weichen, abgerundeten Formen. Der Unterkörper fällt klein aus, die Taille ist stark eingezogen, der Oberkörper weitet sich enorm aus und geht ohne Absatz in die Halstülle über.
Diese dient entweder nebenbei als Ausguß, das heißt, der Dekor herrscht an diesem Punkt vor (vgl. Abb.49) [1] oder man fügt Schmuckelemente an die glatte Röhrenwandung (vgl. Abb.50) [2]. Der Schwanzhenkel, nun ornamental gedreht, wirkt unnatürlich und ordnet das Hu-tzu in die Kategorie der Ziergefäße ein, der verspielten Keramikformen.
Das Gegenstück (vgl. Abb.50) scheint noch "unausgereift", das Tier wirkt unbeholfen und vermittelt nichts von der alten Ausstrahlung.
Als ausgesprochene Ziergefäße wiederum sollten zwei bronzene Hu-tzu angesehen werden, die 1965 in dem Grab des Feng Su Fou bei Pei-p'iao, Provinz Liaoning, entdeckt wurden (vgl. Abb.51) [3]. Es sind die spätesten Beispiele dieses Formtyps in Bronze und die bisher einzigen ihrer Art, die im Norden Chinas auftauchten. Das größere der beiden Exemplare besticht durch die sehr lebendige und naturnahe Wiedergabe des Tierkörpers, der mit zusätzlichen symbolischen Attributen, wie zum Beispiel Flügeln, ausgestattet wurde. Das Tier kauert auf dem Boden, den Schwanz steil nach oben gerichtet, den Kopf erhoben und das Maul weit aufgerissen. Die Darstellung hält einen Augenblick von innerer Spannung fest und spiegelt ihn in einer äußerst lebendigen Weise wieder. Mit großer Akribie und Sorgfalt wurde der Körper des Tieres gestaltet. Deutlich sind die Pfoten in fünf Krallen aufgegliedert. Die einzelnen Teile des Kopfes sind bis ins kleinste Detail exakt wiedergegeben. Das fehlende und falsch verstandene Wissen

---

1) M. Sullivan op.cit. Abb. 69 a
2) KKTH 1956,5, S. 58 關于「青瓷虎子」問題
3) WW 1973,3, S. 2 辽宁北票县西官营子北燕冯素弗墓,图版肆 ,5
Feng Su Fou war der Bruder von Feng Po, der zur Zeit der 16 Staaten das Reich Yen regierte.

über die eigentliche Bedeutung und Gestaltung dieses Gefäßtypus, der sicherlich nur in Ausnahmefällen außerhalb Südchinas zu finden sein wird, ließ dieses zierliche, extravagante Gefäß mit einem zusätzlichen Griff anstelle des sonst verwendeten Schwanzes entstehen. Die dekorative Form weist eine Gesamtlänge von 38 cm und eine Höhe von 24 cm auf.
Das zweite im Fundbericht erwähnte Beispiel fällt laut Beschreibung, eine Abbildung fehlt, kleiner aus mit einer Länge von 16,5 cm und einer Höhe von 11 cm. Es ist ebenfalls aus Bronze, aber schlichter in der Ausformung.

### 3.5. Die Hu-tzu zur Zeit der Südlichen Dynastien

Etwas von dem alten Symbolcharakter spiegeln nur die besten und schönsten Ausführungen wider; doch fehlt das Wesentliche, das überzeugende Gefühl, auf die dort bildlich dargestellten Kräfte auch vertrauen zu können. Es fehlt sozusagen "der Geist, der in ihm stecken sollte". Bemerkbar macht sich dies vor allem bei den einfacheren Stücken. Sie werden immer mehr zum bloßen Abklatsch symbolbeladener Formen.
Zwei Beispiele der letzteren Art seien stellvertretend für viele genannt.
Das erste wurde bei Ch'ang-sha, Provinz Hunan, gefunden (vgl. Abb.52) [1]. Seine Grundform ist kugelig, ähnlich den einfachsten Hu-tzu der vorigen Epoche. Der Standring ist leicht erhöht. Statt des zylindrischen Ausgusses trägt es einen grob gearbeiteten Tierkopf mit geöffnetem Maul. Augen, Nase und Zähne sind aufmodelliert und verleihen ihm so ein natürlicheres Aussehen.
Den besser modellierten Typus zeigt ein Hu-tzu aus Fukien (vgl. Abb.53) [2]. Es ist ebenfalls sehr einfach gearbeitet, gleicht a-

---

1) WW 1960,2, S.49 长沙赤峰山 3,4 墓
2) KKTH 1957,2, S.92 關於「青瓷虎子」用途的新發現
KKTH 1957,5,图版玖 ,6

ber eher einem Tiger. Vier Füße sind angesetzt; die hinteren liegen eng an den Körper gepreßt, die vorderen stemmen den Oberkörper empor. Ein verhältnismäßig dicker Schwanz schwingt sich über den Rücken zu einem Henkel. Der Kopf ist eine große, röhrenförmige Öffnung mit angefügten Augen, Nase, Zähne, Ohren. Die Maße sind: Länge 9 cm, Höhe des Vorderteiles 8 cm. Somit ist es das kleinste Exemplar eines Hu-tzu. Im Halbkreis um dieses Tigerchen standen fünf kleine Trinkschalen, die darauf hinweisen, daß das Hu-tzu hier ein Gießgefäß für Wasser, Wein oder Tee sein könnte (vgl. dazu auch Abb.54) [1].

Mit ähnlichen Grabbeigaben wie dieses Stück, nämlich ein Po-shan lu, ein Ständer für Blumen oder Räucherstäbchen, ein Chiao-t'ou und ein kandelaberähnliches Gefäß mit Blüten, dessen Funktion noch unbekannt ist, wurde auch das Hu-tzu der Sammlung Dr. Paul Singer gefunden [2]. Sieht man von den Größenverhältnissen ab, Höhe 12 cm und Länge 16,1 cm, so sind die beiden Stücke in Form und Dekor sehr ähnlich. Man kann also annehmen, daß beide Exemplare aus derselben Produktionsstätte stammen.

Der gleichen Gattung und dem gleichen Fundzusammenhang (kandelaberähnliches Gefäß mit Blüten etc.) gehört auch die sehr verspielt wirkende Ausführung des Hu-tzu an, das 1975 in der Kommune Nan-hsü, Kreis Min-hou, Provinz Fukien, gefunden wurde (vgl. Abb.55) [3]. Der in der "Taille" schwach eingezogene tiergestaltige Gefäßkörper ruht auf vier eingeknickten Tierbeinen. Der Hals ist nach oben gestreckt und geht in eine dicklich anmutende Röhre mit aufmodellierter Kopfpartie über. Der Schwanz ist relativ kräftig und rollt sich nach der Berührung mit dem Kopf stark ein. Die Gesamthöhe des Hu-tzu beträgt 15 cm. Insgesamt ist es eine sehr ornamentale, rein dekorativ wirkende Ausführung des ursprünglich so bedeutungsvollen Tigerchen.

---

1) R. Herold: A Family of Post-Han Ritual Bronze Vessels, Artibus Asiae 37,4 Fig. 18 c; Das Hu-tzu wurde mit dem gleichen Set gefunden.

2) J.Fontein/T.Wu op.cit., Fig. 67 b

3) KK 1980,1, S. 59 ff 福建闽侯南屿南朝墓，　图版玖　,3

## 3.6. Die Zierform gegen Ende der Sechs-Dynastien-Zeit

Vom Ende der Sechs-Dynastien-Zeit, das heißt, vom sechsten und siebten Jahrhundert n.Chr., blieben viele der Luxusgegenstände erhalten. Hu-tzu dieser Zeit sind äußerst dekorative, echte vollplastische Tierfiguren. Es bleibt jedoch die Frage, ob die Form auch noch ihren "Sinn" hat.
Ein sehr schönes Beispiel ist das Hu-tzu im Ohara Art Museum, Kurashiki, in Japan (vgl. Abb.56) [1]. Es ist die überzeugende Darstellung eines Tigers, der gerade im Begriff ist sich zu erheben. Der Kopf dreht sich zur Seite und zeigt das aufgerissene Maul. Als gebrauchsfähiges Stück ist es wohl nicht gedacht, da ein Henkel fehlt und das Hu-tzu durch seinen schweren Körper - im gefüllten Zustand - nicht leicht zu halten ist, um eine Flüssigkeit auszuschenken.
Etwa in die gleiche Zeit datiert werden kann das Hu-tzu der Eumorfopoulos Collection (vgl. Abb.57) [2]. Der Form nach übernimmt es wieder den Typus des dritten/vierten Jahrhunderts. Der Körper ruht auf dem Boden, die Beine sind an den Leib gepreßt. Ein kleineres Tier, in der gleichen Position wie auf dem in das Jahr 251 n.Chr. datierten Gefäß, steht mit den Hinterbeinen auf dem Gefäßende, die Vorderbeine stützen oder krallen sich in den Kopf des größeren. Dieser ist weit nach hinten geworfen und gibt die Mündung preis, die sich hier harmonisch in das Gesamtbild einfügt.

Gräber der Sui- und T'ang-Zeit brachten keine Hu-tzu mehr zutage. Nachdem das Gefäß seinen magischen Gehalt verloren hatte, ließ auch das Interesse des Töpfers am Dekor, an der phantasievollen Ausschmückung nach und so wurde die Produktion vermutlich eingestellt.

---

1) K. Shoten op.cit. Fig. 175
2) Oriental Ceramics, The World's Great Collections, Vol.6, Victoria and Albert Museum, Tokyo 1975, M.Pl. 30

## 3.7. Die Funktion des Hu-tzu

### 3.7.1. Urinal oder Libationsgefäß?

Schon die Frageform dieses Titels zeigt die Problematik des Kapitels an. Als ersten Schritt sei hier auf die Aussagen verwiesen, die chinesische Quellen zu dem Begriff Hu-tzu geben.
Gehen wir chronologisch vor, so steht an erster Stelle das Chou-Li 周禮 (天官玉府,注 )[1]. Hier wird das Hu-tzu kurz und bündig zum Urinal erklärt.
Ssu-ma Ch'ien (145 - 86 v.Chr.) hingegen bezieht in seinem Shi-chi 史記 (刺客豫讓傳 ) das Hu-tzu in die Reihe der Trinkgefäße ein [2].
Das Hou-Han-shu 後漢書 (靈帝紀注 ) tendiert wiederum zum Urinal [3].
Im San-kuo-chih 三國志 (魏志,蘇則傳注 ) wird es zwar erwähnt, doch seine genaue Funktion nicht angegeben [4].
Das Hsi-ching tsa-chi 西京雜記 berichtet, man habe zur Han-Zeit Hu-tzu aus Jade geschnitten und sie als Urinal benutzt [5].
Romanhafter und eher der Phantasie des jeweiligen Autors entsprungen zu sein scheinen folgende Erklärungen:
Das Hou-ch'ing-lu 侯鯖錄 aus der Sung-Zeit teilt mit [6]: "Li Kuang schoß auf einen Tiger und tötete ihn. Er schnitt ihm den Kopf ab und benutzte ihn als Nackenstütze. Ein metallenes Abbild des Tieres diente ihm als Urinal".
Ebenso unglaubwürdig klingt auch die Deutung der Erzählung im Yün Chuang Szu Chih 芸窗私志 [7]:

---

1) 林尹:周禮今注今譯 Taipei 1972, p.64
2) 史記今注 kommentiert von 馬持盈 ,Taipei 1979, Bd.3
3) 後漢書:(唐)李賢等注,(宋)范曄撰 Hongkong 1971, Bd.1卷九
4) 陳壽:三國志 in Szu shih 四史 von 司馬遷,魏志卷16 o.O. 1894
5) 葛洪:西京雜記 in 歷代小史 pên 2, No.3, Shanghai 1940
6) 趙令時:侯鯖錄 in 筆記小說大觀 pên 364,Shanghai o.J.
7) 陳芾: 芸窗私志 in 重校說郛另第卅一 pên 36, o.O.o.J.

"Ein Gast fragt: Warum nennt man ein Urinal auch Hu-tzu? Man antwortet ihm: Auf dem Berg des Göttlichen Vogels lebte einst ein wildes Tier mit Namen Lin-chu 麟 . Es diente vielen Tieren und ..... Wollte es nun urinieren, so beugte ein Tiger leicht seinen Kopf, das Lin-chu senkte seinen Rücken und urinierte in das Maul des Tigers; deshalb nennt man das Urinal auch Hu-tzu". Ist diese Erzählung auch sicher ein Märchen, so zeigt sie doch, daß man sich über die Funktion des Gefäßes im klaren zu sein glaubte, doch nicht über den Ursprung seiner Benennung.
Einen weiteren Hinweis für die Benutzung gibt Wu Wen-hsin in KK 1979,2, S.189. In einem Ost-Han-zeitlichen Grab bei Hsin-i 新沂 in der Provinz Kiangsu wurden zwei Hu-tzu gefunden.
Wu Wen-hsin greift auf volkskundliches Material zurück und stellt fest:"Noch heute gibt es in China viele Volksgruppen, die die Angewohnheit haben, sich nach dem Verrichten der Notdurft zu waschen. So benutzt das Hui-Volk beispielsweise zwei verschiedene Gießgefäße dafür, die nicht vertauscht werden dürfen. Beim Hui-Volk in Hsi-an besitzt jeder Haushalt zwei Gießgefäße. Eines enthält "trübes" Wasser [1], hun shui 混水, das man bei der Mahlzeit oder zum Reinigen von Kleidungsstücken verwendet. Das andere enthält "reines" Wasser, ching shui 淨水 ,das man zum Waschen auf der Toilette benutzt".
Die Alternative, das Hu-tzu als Gießgefäß für Wasser oder Wein bei Tisch zu benutzen, könnte vielleicht auf eine Anmerkung im Shih chi 史記 zurückgeführt werden (siehe S.56). Es ist die einzige Quelle, die das Hu-tzu als Trinkgefäß bezeichnet. Unterstützt wird diese Behauptung von einem Fund in einem nahezu unzerstörten Grab in Fukien [2]. Dort stand das Hu-tzu in einem Kreis von fünf kleinen Schalen. In einem Grab bei Yang-chou [3] lag ein Exemplar inmitten von Koch- und Vorratsgefäße, ebenso in einem Fund bei Nanking [4]. Als drittes Argument sei die Reliefdarstellung auf der Grabplatte in I-nan 沂南 genannt, wo das

---

1) trübes Wasser = wörtliche Übersetzung,paßt aber logisch gesehen nicht.

2) Siehe S. 53 - 54

3) KKTH 1957,2 op.cit.

4) WWTKTL 1956,4, S. 14 南京梅家山六朝墓清理記略

Hu-tzu offensichtlich zum Besprengen des Bodens oder für die Erfrischung des Dieners mit Wasser angefüllt war.
In den übrigen Grabfunden lag das Hu-tzu manchmal zu Füßen des Mannes oder mit Waffen, beispielsweise einem Schwert, zusammen. So wird die Vermutung, einen speziell für den Mann geschaffenen Gegenstand vor sich zu haben, wieder wach.
Ebenso aber könnte es auch ein Gießgefäß für Wasser oder Wein sein und dem Toten zum Gedenken an Festgelage mitgegeben worden sein.
Die Verwendung des Hu-tzu als Urinal ist aber schon aus praktischen Überlegungen heraus nicht annehmbar. Urinale werden im allgemeinen in der Nacht oder am Krankenbett benutzt. Überprüft man nun das Fassungsvermögen der Gefäße - die durchschnittlichen Maße betragen: Mündungsdurchmesser 5 - 7 cm, Höhe 18 - 20 cm,Länge ca. 19 - 22 cm, Bodendurchmesser ca. 10 cm - so stellt man fest, daß der Inhalt zwischen 0,5 - 0,7 l beträgt. Das Gefäß ist somit nicht groß genug zur mehrmaligen Benutzung und daher für diesen Verwendungszweck unbrauchbar.
Wahrscheinlicher hingegen ist es, daß das Hu-tzu als Gießgefäß zum Waschen der Hände diente. Man konnte bequem das Hu-tzu in einen großen Wassertopf senken, es füllen und beiseite stellen. Vielleicht könnte man auch dem Hu-tzu auf dem Grabrelief in I-nan diese Bedeutung zumessen.
Das Hu-tzu als Weinbehälter scheidet aus, da eine zum Gießen geeignete Tülle fehlt. Die meist als Röhre mit großem Durchmesser endende Ausgußvorrichtung erschwert das Einschenken des Weines nur. Beim Waschen der Hände dagegen kommt es auf ein genaues Zielen nicht an.
Da man dieses Gefäß häufig Männern ins Grab legte, kann man vielleicht sagen - und damit schließe ich mich in etwa der Meinung von Wu Wen-hsin an - daß das Hu-tzu speziell dem Manne diente, sich nach der Notdurft mit Wasser die Hände zu waschen. Die einfacheren Hu-tzu aber wurden auch zu anderen Zwecken "mißbraucht", wie zum Besprengen des trockenen, staubigen Bodens etc.
Es bleibt danach festzuhalten, daß der Name Hu-tzu, Tigerchen, einfach von der Gefäßform abgeleitet wurde.

### 3.7.2. Die Wahl des Tigermotivs

Warum wurde für die Formgebung des Gefäßes die Gestalt eines Tigers gewählt?
Der Tiger war früher weitverbreitet und wird auch heute noch in Kuang-tung, Kuangsi, Fukien, Kiangsi und in der Mandschurei angetroffen; also in den Provinzen, in denen zum Teil auch das Hutzu als Grabbeigabe aufgefunden wurde.
Der Tiger, König der wilden Tiere, wurde von den Chinesen mit Symbolgehalt beladen. Er ist Sinnbild für Tapferkeit und Mut. Sein Anblick verbreitet Furcht und Schrecken und stellt einen der besten Abwehrzauber gegen Dämonen und böse Geister dar. Er ist die Verkörperung des Yin-Elementes, der Erde und des Schwachen. Auch auf den alten Bronzen ist er ein beliebtes Motiv. So sind beispielsweise in der Shang-Zeit Gefäße für Wein, Opfergefäße, oft mit tigerähnlichen oder tigergleichen Formen verziert. "Dieser Wächterdämon (Waterbury) oder Erdgeist und Beschützer der Ahnen (Hentze) wird stets in konventioneller Weise abstrahiert und nie realistisch dargestellt."[1)]
Doch es gibt auch hier Ausnahmen. Zur Abwehr des Bösen wurde er unter anderem auf die Schilde der Soldaten gemalt, auf die Hauswände und er wird auch heute noch auf die Schuhe und Mützen kleiner Kinder gestickt. Teile der Eingeweide oder Gliedmaßen wurden ebenfalls als Abwehrzauber verwandt oder gaben eine heilende Medizin ab.

Der Tiger, somit ein althergebrachtes Symbol der Macht, wäre durch die Verwendung seiner Gestalt als Urinal zutiefst erniedrigt und beleidigt worden. Man hätte wohl auch nie so offensichtlich mit den alten Glaubenswerten gebrochen und ein solch unreines Gefäß mit Sakralgegenständen wie einem Po-shan-lu zusammengesetzt.

---

1) R. Goepper op.cit. S.49

## 4. Vasen mit plastischem Aufbau

### 4.1. Die alten Bezeichnungen für diesen Gefäßtyp

Gefäße dieser Art erscheinen erstmals zur Zeit der Drei Reiche, genauer, zur Regierungszeit der Wu, 222 - 263 n.Chr. Die bisher frühesten datierten Beispiele, "Aufbewahrungsgefäße für Getreide", wurden in Shaohsing, Provinz Chekiang,gefunden und stammen aus dem Jahr 260 n.Chr.

Die eben angeführte Benennung für den Verwendungszweck ist nur eine von vielen. Die unterschiedlichen Namen für diesen Gefäßtypus lassen erkennen, daß sich die Fachwelt auch heute noch nicht über den Verwendungszweck und die Bedeutung der Vase im klaren ist.[1)]

Die Bezeichnungen reichen von "Getreidespeicher" (稟倉 oder 糧倉罐 ) über "Speicher mit plastischen Darstellungen" (....雕倉 ) bis hin zu "Seelenvase" ( 魂瓶 ) und "Geisterpavillon" ( 神亭 ). In der Sung-Zeit, in der die Gefäße eine stark gestreckte und abgewandelte Form aufweisen, spricht man von "Weinflasche" oder "luxuriöser Vase" ( 依瓶 ).

Die europäische Literatur spricht von "Schultertopf mit plastischem Aufbau", "Begräbnisvase", "Urne".

Doch muß hier gleich festgestellt werden, daß die "chinesische" Urne jener Zeit nicht mit der bei uns gebräuchlichen Aschenurne gleich zu setzen ist. Man benutzte sie vielmehr zur Wiederbeisetzung der sterblichen Überreste des Toten, das heißt, war aus irgendwelchen Gründen die Grabruhe gestört (Feng shui), oder wurden die Hinterbliebenen von den schlechten Einflüssen des Toten gefährdet, so grub man ihn wieder aus, reinigte die Gebeine und setzte sie in einer großen Deckelvase wieder bei. Eine zweite Art der Urnenbestattung ist die Plazierung des Verstorbenen in einer Vase entsprechenden Formates. Dabei wird die Leiche in

---

1) Wie mir Professor Hsia Nai, Direktor des Archäologischen Institutes in Peking, mitteilte, haben auch die laufenden Ausgrabungen bisher kein Licht auf diese Frage werfen können.

eine embryonale Haltung gebracht und so in das Gefäß gezwängt, das anschließend mit einem Deckel verschlossen wird. Beide Begräbnisarten finden auch heute noch in Kuangtung statt. Ausländer prägten für die letztere Möglichkeit den respektlosen Ausdruck "potted Chinese".

Eine Verbrennung des Leichnams und seine anschließende Beisetzung in einer Aschenurne tritt in China erst mit der Einführung des Buddhismus auf und wurde anfangs nur für buddhistische Mönche angewandt. Diese "fremde" Religion drang schon sehr früh in das chinesische Reich ein.

"Zum ersten Mal wird eine buddhistische Gemeinschaft im Reich der Han für das Jahr + 65 erwähnt; aus der Tatsache ihrer weit östlichen Lokalisation, in Nord-Jiangsu (Kiangsu) läßt sich schließen, daß der Buddhismus sich schon in den Städten Gansus (Kansus), die damals kosmopolitische Handelszentren waren (Dunhuang, Jiuquan, Zhangye, Wuwei) und in den Hauptstädten (Ch'ang-an und Loyang), wo zahlreiche Ausländer lebten, eingebürgert hatte."[1)]

Erst sehr viel später aber, etwa zu Anfang des vierten Jahrhunderts n.Chr. treten auch Chinesen zum Buddhismus über. Damit ist der Gedanke an eine Verbrennung des Toten und seine Beisetzung in einer Aschenurne zur Zeit der Wu auszuschließen. Fundberichte zu den einzelnen Grabfunden liefern weitere Gegenargumente. Vasen mit plastischem Aufbau wurden oft genug zusätzlich zu dem Sarg in die eigentliche Grabkammer gestellt. Vom Inhalt der Gefäße läßt sich kein Rückschluß auf den Verwendungszweck schliessen, da bisher in keinem der bekannten Beispiele Rückstände irgendwelcher Art gefunden wurden. Sie gehörten zu den Grabbeigaben, die ohne Zweifel eine Beziehung zu dem Verstorbenen hatten, Ming-ch'i 明器 also, die dem Geist des Toten im Jenseits den Reichtum und die Bequemlichkeiten repräsentierten, die er in seinem irdischen Leben besessen hatte und die ihm auf diese Weise zu einem gesichterten und angenehmen Leben in der Zukunft verhalfen. Einen ausgezeichneten Überblick über die "Geschichte der

---

1) Jacques Gernet : Die chinesische Welt, S. 183, Frankfurt a.M. 1979

chinesischen Ming-ch'i" gibt Cheng Te-k'un in Zusammenarbeit mit Ch'en Wei-tiao.[1)]

Ming-ch'i wurden im gesamten chinesischen Reich dem Toten mitgegeben. Gefäße aber, wie Vasen mit plastischem, dekorativem Aufbau oder wie die übrigen in dieser Arbeit behandelten Formen, wurden bisher nur im Südosten Chinas aufgefunden, was noch nicht beweist, daß es sie in den übrigen Regionen nicht gegeben hat. Doch allein die Häufigkeit der Beispiele läßt erkennen, daß sie auf jeden Fall hier produziert worden sind. Allgemein werden sie als Erzeugnisse der Yüeh-Werkstätten bezeichnet, wo sie die auffallendste und bemerkenswerteste sowie rätselhafteste Form im gesamten Repertoire darstellen.

Die nun folgenden Exemplare befinden sich heute in Museen der ganzen Welt, in Privatsammlungen sowie in den Provinzialmuseen der chinesischen Provinzen, in denen der Fund getätigt wurde. Einige wenige wurden Verkaufskatalogen entnommen, so daß es nicht möglich ist, den jetzigen Besitzer zu nennen, doch dürfen sie in dieser Abhandlung nicht unbeachtet bleiben, wenn ein möglichst klares Gesamtbild in der Typologie erzielt werden soll.

Zu der Qualität der Photographien sei gesagt, daß die Abbildungen in den chinesischen Fachzeitschriften wie K'ao-ku, Wen-wu u.s.w. sehr schlechte Wiedergaben sind. Da sie meistens auch nur eine Ansicht des Gefäßes zeigen, mußte bei der Beschreibung der dazugelieferte Text, falls vorhanden, zu Hilfe genommen werden.

Eine genaue chronologische Aufreihung der Stücke zu liefern, stellte sich als ziemlich kompliziert heraus. Nur wenige Stücke sind datiert; der Rest ist aufgrund der Fundumstände bisher nur großzügig in die Zeit von 200 - 600 n.Chr. gesetzt worden, also einem Zeitraum von 400 Jahren.

Die frühesten Beispiele gehören in die Wu- (222 - 279 n.Chr.) und in die West-Chin-Zeit (265 - 316 n.Chr.).

"Das Wu-Reich umfaßte ein sehr großes Gebiet, nämlich das gesamte mittlere und untere Flußtal des Yangtse, und verlor sich nach

---

1) Cheng Te-k'un und Ch'en Wei-tiao : Chung-kuo ming-ch'i 中國明器 Peking 1933

Süden in das noch von Nichtchinesen beherrschte Innere Südchinas. ... Hauptstadt war Chien-yeh, das heutige Nanking. Nur ein Menschenalter lang bestand der Staat Wu. 280 A.D. wurde er von den Chin annektiert." [1]

Da der Einfluß der traditionellen chinesischen Kunst hier erst nach und nach Fuß faßte, drangen so auch Elemente der regionalen Volkskunst mit ihren "fremden" Symbolen und Dekorformen vor und vermischten sich mit der chinesischen Kunst.

Die Gefäße des dritten/vierten Jahrhunderts n.Chr. sind sich, von der Form abgesehen, im Aufbau ziemlich ähnlich. Der grobe Gefäßkörper ist auf der Töpferscheibe gedreht. Von einer glatt abgeschnittenen Basis - nur ein einziges Gefäß weist einen Fußring auf - erhebt sich die nach außen dehnende Wandung. Wenn das Gefäß etwa die Hälfte der Gesamthöhe erreicht hat, verjüngt es sich und endet scheinbar in einem tellerartigen, breiten Schulterrand, der deutlich hervortritt und dem nun so akzentuierten Dekoraufbau um den Hals herum als Stütze dient. Teilweise ist der Dekor nun so plastisch, daß gar nicht mehr ersichtlich ist, ob noch ein Gefäßhals sich hindurchzieht oder ob die eigentliche Gefäßwandung mit Beginn des Dekors endet. Das letztere kann eindeutig ausgeschlossen werden, da einige Stücke oberhalb der Dekorzone einen glatten Abschluß in Form einer Mündung aufweisen und die Vase manchmal noch zusätzlich mit einem Deckel versehen ist. Der Deckel geht entweder völlig nahtlos in die Komposition über, indem er in ein figurales Attribut (Gebäude) umgewandelt wurde oder er hat die Form einer Scheibe mit glattem, unverziertem Rand und hebt sich, indem er deutlich seinen Verwendungszweck anzeigt, von der Einheit des Dekors ab.

Die allerersten Anfänge plastischen Dekors sind in China schon in den Neolithischen Kulturen zu finden. Ein sehr schönes Beispiel ist uns aus der Yang-shao-Kultur erhalten geblieben, das aber in anderem Zusammenhang näher betrachtet werden soll (vgl.

---

1) Franke / Trauzettel op.cit. S. 121/2

Abb. 58) [1].

Auch in der Bronzekunst der Shang- und der Chou-Zeit trifft man auf halb- und vollplastischen Dekor. So werden zum Beispiel in der Chou-Zeit funktionelle Gefäßteile in figurale Attribute umgewandelt. Deckelknäufe, Füße, Henkel erhalten eine Tiergestalt. Nur ein Exemplar dieser Art soll aufgeführt werden (vgl. Abb.59). Es ist ein Keramikgefäß in Form eines Hu, gefunden in Loyang, Provinz Honan, datiert in die Ost-Chou-Zeit (770 - 221 v.Chr.)[2]. Das Gefäß ist bauchig und steht auf drei Füßen. "Zwei Henkel haben die Form von Vierfüßlern, die den Kopf nach rückwärts wenden, ein Motiv, dem man im Tierstil der Nomaden von Ordos begegnet." Die Darstellung entstammt nicht der Keramik, eher ist sie auf eine Reduktion des Bronzedekors zurückzuführen.

An der Form des Hu, die auch unseren Vasen mit plastischem Aufbau am nächsten kommt, läßt sich die weitere Entwicklung genau verfolgen. In der Han-Zeit (206 v. - 220 n.Chr.) nimmt die Tendenz an plastischer Ausführung ornamentaler Elemente zu. Die Schulterzone des Hu wird mit einem reliefierten Friesband überzogen (vgl. Abb.60)[3]. Dargestellt wird folgendes: "In einer Jagdszenerie schießt ein Reiter mit Pfeil und Bogen auf einen Löwen, ein Motiv, das man in der parthischen Kunst wiederfindet. An den Seiten sind zwei T'ao-t'ieh-Masken mit Ringen in Relief angebracht." Solche Darstellungen erscheinen auch zur Wu-Zeit. Das Gefäß ist von "einer grünen Kupferoxyd-Bleiglasur" überzogen, die man vielleicht als Vorläufer der späteren Seladonglasur der Yüeh-yao-Ware ansehen kann.

Als weiteren Vorläufer kann man auch den Typ der Fünf-Röhren-Vase heranziehen, Wu-lian-kuan 五 联 罐 oder Wu-kuan-p'ing

---

1) Terakuza Akiyama u.a. : Arts of China - Neolithic Cultures to the Tang Dynasties - Recent Discoveries, Tokyo 1968, p.35, pl.38

2) Cécile und Michel Beurdeley : Chinesische Keramik, München 1974,S.44,Ab.23

3) C. u. M.Beurdeley op.cit.: S.58, Abb.31
siehe auch : Eleanor v. Erdberg-Consten : Das alte China, Stuttgart 1958
Tafel 86 - Hu mit geritzter Darstellung
Tafel 88 - unten rechts, Hu mit erhöhtem Relief

五管瓶 genannt. Als Beispiel sei eine Vase aus Shao-hsing, Provinz Chekiang, angeführt, die noch in die Ost-Han-Zeit zu datieren ist (vgl. Fig.12)[1]. Die Vase ist 24,5 cm hoch, also viel kleiner als die späteren Gefäße mit plastischem Aufbau. Der Körper ist ballförmig. Der flache Boden steigt in einen hohen, kreisrunden Gefäßbauch auf. Auf die Schulter wurden fünf weitere Gefäße gleicher Art aufgesetzt, von denen das mittelste verhältnismäßig groß ist und offensichtlich aus der Grundform herauswächst.

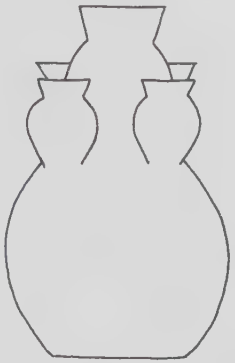


Fig.12

## 4.2. Die Vasen zur Wu-Zeit

Eine Applikation von plastischem Dekor erscheint erstmals zur Zeit der Wu auf einer Vase. Das bisher frühest datierte Exemplar leitet sich direkt von dem Typ der Fünf-Röhren-Vase ab (vgl.Abb. 61)[2]. Das dazugehörige Grab wurde im Kreis Wu-yi, Provinz Chekiang, ausgehoben und aufgrund eines datierten Spiegels in die Wu-Zeit (258 n.Chr.) gesetzt. Das Gefäß ist einzigartig in Form und Dekor. Über einem flachen Boden erhebt sich der stark gewölbte Unterteil der Vase, zieht sich straff ein und dehnt sich wieder aus zu einer kürbisähnlichen Grundform. Unterhalb des Vasenoberteiles wurden zahlreiche kleine, einfach gestaltete

1) KKTH 1957,2, S. 6 ff 浙江紹興漓渚東漢墓發掘簡報, 图版肆 ,5

2) WW 1981,2, S. 51 ff 从浙江省武义县墓葬出土物谈婺州窑早期青瓷, 图版柒 ,12

Menschen und Tiere befestigt, die laut Text eine Musik- und Tanzaufführung darbieten. Genaue Einzelheiten sind dem Photo jedoch nicht zu entnehmen. Die Vasenschulter trägt fünf röhrenförmige Menschenfiguren, davon sitzen vier kleinere direkt auf der mittleren Hauptperson. Ihr Körper wiederum geht aus dem Gefäß selbst hervor. Die Zentralfigur ist von relativ großer Gestalt und sitzt gerade, in ruhiger Haltung. Die kleineren Figuren, im Text als Kinder bezeichnet, haben die linke Hand an die Wange gelegt und beugen den Kopf leicht vor. Sie sind gerade dabei, ein Schultertuch (laut Text) über die linke Seite zu ziehen. Alle Personen weisen eine Gemeinsamkeit auf. Ihre Körper sind allesamt auf eine Ansicht hin ausgerichtet. Die Gesichter sind hohl, haben hohe Nasen und runde Augen. Sie starren fast ausdruckslos in die Ferne, als warteten sie auf etwas. Ein Eindruck von stehengebliebener Zeit, ein Bild der Ewigkeit, entsteht.
Bisher bleibt diese Form eine Ausnahme.
Sie trennt noch im Aufbau große und kleine Vasen voneinander. Der Übergang im Innern des Gefäßes geht fließend vor sich. Der obersten Vase (Röhre) fehlt die Basis, so daß sie mit der Grundform einen großen Hohlkörper bildet, dessen Mündung sie repräsentiert.
Der letzte Schritt zur Regelform vollzieht sich in den nächsten Beispielen.
Die bisher frühesten datierten Gefäße dieser Regelform gehören beide in das dritte Jahr der Regierungsdevise Yung An 永安 , des Kaisers Ching Ti 景帝 , der 258 n.Chr. den Thron bestieg. Die Datierung des ersten Beispiels läßt sich von einer auf dem Gefäß angebrachten Stele herleiten, die die oben genannte Jahreszahl angibt. Gefunden wurde die Vase in Shao-hsing, Provinz Chekiang (vgl. Abb.62 - 64) [1].Mit Kiangsu und Kiangsi gehört Chekiang in die Gruppe der drei Provinzen, in denen dieser Vasentypus hauptsächlich gefunden wurde.

---

1) Fujio Koyama : Sekai tôji zenshu, Chûkoku jôdai hen, 世界陶磁全集, 中國上代篇 Vol.8, Tokyo 1961, S. 229, Fig. 182/3

Das Gefäß weist die früher bereits beschriebene Grundform auf. Es hat folgende Maße : Höhe 46 cm, Durchmesser der Basis 16 cm, Durchmesser der stärksten Ausdehnung der Wandung 29,1 cm. Der Deckel fehlt. Das ganze Gefäß ist von einer nicht näher beschriebenen Glasur überzogen.

In die obere Hälfte der Gefäßwandung sind vier Löcher gebohrt, in gleichem Abstande voneinander. Zu dem einen Loch streben kleine halbplastische, aufmodellierte Eidechsen. Sie sind auf späteren Vasen erst als naturgetreue Eidechsen erkennbar und scheinen eines der Grundelemente in der Komposition dieser Art von plastischem Dekor zu sein. Eidechsen sind in der frühen chinesischen Kunst kein geläufiges Motiv, doch kennen wir einige Beispiele.

Das früheste, neolithische Beispiel wurde in Miao-ti-kou, Shan-Distrikt, Provinz Honan, gefunden und ist der Yang-shao-Kultur zuzurechnen (vgl. Abb.58). Es ist ein Fragment von 8,5 cm Höhe und 19 cm Breite, das wohl ursprünglich zu einem großen Topf gehörte. Beschrieben wird es wie folgt : "The fragment showing a gecko in high relief is very unusual. Perhaps inspired by seeing a gecko on the shoulder of a jar, the potter has represented it in a most realistic and lively manner. The piece is interesting as it shows a realism in the work of the early artists, and it is a masterpiece among the few examples of Yangshao sculpture art." [1)]

In der darüberliegenden Zone - es bezieht sich alles auf die Wandung unterhalb des Schulterrandes - bilden sich zwei Szenen heraus. Die erste zeigt einen Mann, der im Laufen - die Knie sind gebeugt - eine Waffe (Speer?) in den Händen hält und damit auf ein vor ihm stehendes angrifflustiges Tier zielt (vgl. Abb.63). Vorformen dieses Motivs sind bereits auf Spät-Chou-Bronzen zu finden. Bei der Figur ist nur das Charakteristische hervorgehoben; Einzelheiten wie Gesicht, Kleidung usw. sind nur vage ange-

---

1) Terakuza Akiyama op.cit. p. 207

deutet. Die Kleidung setzt sich nicht vom Körper ab. Lediglich das Gesicht des Jägers, das dem Tier zugewandt ist, zeigt die Liebe und Sorgfalt des Künstlers im Detail. Der Mund ist klein und geschlossen, die Nase breit und kurz, die Augen rund und groß aufgerissen. Die Ausführung der Augen ist bei allen anderen auftretenden Menschendarstellungen dieselbe. Sie ist völlig unchinesisch. Vom technischen Standpunkt her wäre es sicher leichter gewesen, statt runder Augen zwei kleine Schlitze in das Gesicht zu ritzen. Vielleicht hat dieser Punkt aber auch gar keine Bedeutung, und beruht allein auf Zufall oder auf der Idealvorstellung der Chinesen von einem schönen Gesicht. Den Kopf ziert eine schlichte, nach oben spitz zulaufende Kappe (vgl. Abb.63)[1]. Die andere Seite der Gefäßschulter zeigt eine Grabstele, die von einer Schildkröte getragen wird (vgl. Abb.64/5). Rechts und links davon laufen Tiere auf sie zu, Tiger, Löwe, Hirsch usw.
Die Grabstele (pei 石卑 ) ist so in den Vordergrund gerückt, daß sie dem Betrachter ins Auge fallen muß. Man kann also ohne weiteres annehmen, daß diese Seite der Vase die Hauptansicht bilden sollte.
Stelen, auch Gedächtnistafeln oder Denkmalsteine genannt, sollen die Nachwelt an das Leben und die großen Taten verstorbener Vorbilder erinnern. Die darauf angebrachte Inschrift kann entweder sehr ausführlich sein , so daß sie auch Ortsfremden verständlich wird, oder aber sie nennt nur den Namen, die Regierungsdevise und den Ort. Doch genügt dies dem Chinesen, um die Persönlichkeit des Toten wieder lebendig werden zu lassen. Auch heute existieren noch solche Monumente, doch werden sie nicht mehr hergestellt. Sie stehen vor den Eingängen von Grabanlagen, Tempeln sowie entlang der Graballeen. Fast immer ruht der mächtige Stein auf dem Rücken einer Riesenschildkröte, dem Symbol des Universums, dem Sinnbild des langen Lebens und der Unvergänglichkeit.

---

1) Zwei Autoren befassen sich ausführlich mit der Mode dieser Zeit:
Alide und Wolfram Eberhard : Die Mode der Han- und Chin-Zeit, Antwerpen 1946
Yoshito Harada : Chinese Dress and Personal Ornaments in the Han and Six Dynasties, Tokyo 1967 原田淑人：漢六朝の服飾

Die hier angebrachte Grabstele weist folgende Inschrift auf (vgl. Fig. 13): "Regierungsdevise Yung An, drittes Jahr. Ihr seid wohlhabend und vom Glück bedacht. Qualifiziert dazu, Minister zu sein. Ihr sollt zahlreiche Nachkommen haben und ein langes Leben, sowie zahlreiche Talente, wie es ihresgleichen in der Geschichte noch nicht gab."

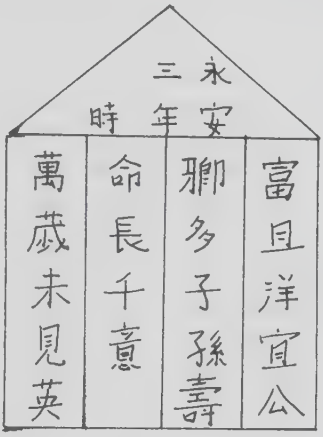



Fig.13

Im Rücken dieser Stele liegt ein breiter Wulst um die Gefäßschulter und markiert so den Übergang in den Gefäßhals; auch ohne diese optische Unterbrechung hebt sich die nun folgende eigentliche Dekorzone hervor. Der Gefäßhals ist nicht mehr sichtbar, um ihn herum häuft sich ein überladener Dekor. Auf der Hauptseite wird der Blick von der Stele zu zwei Ch'üeh-Pfeilern geleitet, den einzigen in der Gesamtkomposition, die den Eingang zu einem mehrstöckigen Gebäude freigeben, angedeutet durch eine dreigeschossige Dachkonstruktion. Man gewinnt den Eindruck, eine Grabanlage sei dargestellt worden und dem Toten als Miniaturausgabe in Keramik mit ins Grab gegeben worden. "Ch'üeh-Pfeiler sind Pylone am Zugang zur Grabanlage, an denen Holzarchitektur in Stein nachgebildet wurde." [1] Hier sind es rechteckige Steinpfeiler mit einem schräg ansteigenden Obergeschoß, auf dem ein Walmdach lastet. Eine genaue Kopie eines solchen Pfeilers ist an einem Torbau auf einem Relief im Hausteingrab in I-nan, Provinz Shan-tung, ca. 2.Hälfte des zweiten Jahrhunderts n.Chr. zu sehen. Die Grate sind noch nicht aufgebogen. "Diese Form (Walmdach) gilt als edelste Dachform und wird für die Hauptgebäude von Palästen, Tempeln und anderen anspruchsvol-

1) Eleanor v. Erdberg-Consten : Die Architektur Taiwans, Opladen 1973, S. 48

len Bauten benutzt."[1] Das Dach ist ziegelgedeckt, und zwar in der typischen chinesischen Anordnung von "Mönch" und "Nonne", so daß durch den Wechsel der Ziegelreihen die charakteristischen Grate und Furchen entstehen. Doch noch mehr als diese Besonderheit beeindruckt die Ausarbeitung der Grate an den Seiten des Walmdaches und auf dem First. Als starke Wulste treten sie zwischen den Flächen des Walmdaches hervor. Der First selbst ist nicht konkav geformt, es sind vielmehr die Gratenden, die nach oben streben. Da die Firstlinie der Ch'üeh-Pfeiler sehr kurz ist, entsteht eine Sichelform, die nicht zu verwechseln ist mit einem gebogenen First.[2] Diese Form der Firstenden leitet wohl schon die sogenannten Chi-wei ein, fischartige Tiere mit überdimensionalem Kopf, die in späteren Jahrhunderten die beiden Enden des Firstes besetzen. Der Fisch dient dazu, das Böse abzuwehren; auf den Dächern der Häuser sollte er vor Feuer schützen. Oft wird er auch als Symbol für Reichtum gebraucht, aufgrund der Ähnlichkeit in der Aussprache der Worte Yü 魚 = Fisch und Yü 餘 = Überfluß. Schon in der Han-Zeit, aus der uns die Architekturmodelle aus Ton und die aus Gräbern stammenden Reliefdarstellungen als wichtigste Quellen zur chinesischen Architekturgeschichte dienen, treten die hochgezogenen Firstenden auf.[3]
"Dreiundzwanzig dieser "Ch'üeh", aus der späteren Han-Zeit stammend, existieren noch." [4]

---

1) Thomas Thilo : Klassische chinesische Baukunst, Wien 1977, S. 62

2) E. v. Erdberg-Consten op.cit. S. 49 : "Man muß sich aber hüten, dies als eine echte Vorform des konkaven Firsts zu sehen. Es kam bei den Miniaturarchitekturen in Ton wohl nur darauf an, das schmückende - und vielleicht das Übel abwehrende - Aufbiegen der spitzen Dachenden deutlich zu zeigen."

3) K. Finsterbusch op.cit. vgl.: Taf.27 , Abb.103 ; Taf.32, Abb.12; Taf.36, Abb.145; Taf.38, Abb.155 usw.

4) Michêle Pirazzoli-t'Serstevens : China (Weltkulturen und Baukunst),München 1970, S.145 ..."Das älteste "ch'üeh" ist das von Li-yo in Tsi-tung in Szechuan (28 n.Chr.), das "ch'üeh" von Huang-sheng-ch'ing in P'ing-i (Fei-hsien, Shantung) wurde 85 n.Chr. errichtet, und das jüngste von Kao-i in Ya-an (Szechuan) stammt aus dem Jahr 209 n.Chr.."

Der Raum zwischen den Pfeilern und dem angedeuteten Gebäude wird nach dem Prinzip des Horror vacui bis auf den kleinsten Platz ausgefüllt durch Menschen- und Tiergestalten. Selbst auf dem Dach tummeln sie sich. Auf dem ersten Geschoß liegt ein Tiger(?), aus dem zweiten schaut der Kopf eines Bären hervor, auf dem obersten Dach schwingt sich gerade ein Vogel empor. Links und rechts des Gebäudes lehnen sich weitere Tiere mit dem Oberkörper über den Halswulst. Auf der Rückseite des Gefäßes sehen wir sechs Personen, die entweder kniend sitzen oder knien. Genaueres ist schwer zu sagen, da ihr Unterkörper aus technischen Gründen in den Gefäßhals übergeht. Alle haben ihren Kopf erhoben und blikken nach oben. Die Gesichtszüge gleichen völlig denen des Jägers auf der Gefäßschulter. In den Händen hält einer einen Stab; ein anderer spielt ein Musikinstrument (eine Laute ?); wieder andere tragen einen nicht identifizierbaren Gegenstand in den Händen; die übrigen haben die Hände gefaltet. Vor den Füßen eines der vermutlich Opferbringenden steht eine kleine Schale.
Die Größenverhältnisse der Menschen stimmen nicht ganz mit der Größe der Bauten überein. Über der unteren Dekorzone sind in dichten Scharen Vögel mit ausgebreiteten Schwingen an die Wandung des Gefäßhalses appliziert. Sie hängen in dicken Trauben an der Mündung und berühren sie mit ihren Schnäbeln. Über die Mündungslippe späht ein Tier, vielleicht ein Vogel, mit seinem Kopf hervor, als sei es hineingefallen und mühe sich nun wieder herauszukommen. Die Vogelgattung ist nicht bestimmbar. Das Motiv der Vögel ist häufig aus Reliefdarstellungen aus Kiangsu abgebildet, wo sie in Gruppen auf und neben dem Dach zu sehen sind.[1)]
Etwas unterhalb der Mündung sind vier kleine Schalen angebracht (Halstöpfe), aus denen sich ebenfalls je ein Vogel emporschwingt. Der Typus dieser kleinen Töpfe ist bei allen Vasen der Wu-Zeit derselbe.
Solche Formen erscheinen auch in Korea während der Silla-Zeit, 57 v. - 660 n.Chr. So schreibt Andre Eckardt:

---

1) K. Finsterbusch op.cit. Abbildung : 508 d, 508 l, 586, 609
(Kiangsu 12 Reliefs, Shantung 4, Szechuan 1, Shensi 1)

"Keramik, bestehend aus fünf kleinen Bechern, die auf dem Rand eines schalenartigen Doppelfußes aufgesetzt sind. Unter jedem dieser Becher hängen am Rand des gleichfalls durchbrochenen Fußgestells mit dreiteiligen Ketten aus Ton, blattförmige Ornamente. (Sie fallen bei den chinesischen Formen weg.) Es ist fraglich, ob es sich bei den kleinen Schalen um Weinbecher handelt, die durch Holzkohle erwärmt werden konnten - die Ostasiaten trinken den Reiswein oft gerne warm - oder ob es sich um Öllampen handelt, wie Chewon Kim, Direktor des National-Museums, Seoul, vermutet." [1] Die letztere Meinung wird auch in einem Buch über Funde in Kiangsu geäußert. [2]

Einige Jahrhunderte später erscheinen solche kleinen Töpfe auch als zusätzliches Dekorelement auf japanischen Keramikgefäßen, der Sue-Ware. [3] Sie hat in mancher Hinsicht gewisse Ähnlichkeiten mit der Silla- und der Yüeh-Ware. Auch hier sind Tier- und Menschenfiguren plastisch ausgearbeitet und aufmodelliert. Sie sind ebenfalls nur sehr schemenhaft entworfen, manchmal nur mit einem Minimum an Detail, die Tiere meist nicht identifizierbar. Ein architektonischer Aufbau tritt in Japan nicht auf, hingegen aber in Korea. Der Dekor ist auf die Gefäßschulter beschränkt. (Siehe dazu auch S.149 - 151)

Zeichnen sich die chinesischen Gefäße noch durch ihren wohlproportionierten Vasenkörper aus, so stellen die japanischen meist Halskrüge mit weiten Öffnungen dar, auf einem hohlen Fußständer mit ausgestanzten drei- und viereckigen oder runden Formen ruhend. Diese kleinen Töpfe dienen entweder, bei der Sue-Ware, als eigenständiger Dekor auf der Schulter eines großen Gefäßes gleichen Typus' wie bei einem Beispiel aus dem fünften Jahrhundert oder sie bilden einen Teil des Gesamtdekors, wobei die Zwischenräume mit kleinen Menschen- oder Tiergestalten ausgefüllt werden

---

1) Andre Eckardt : Koreanische Keramik, Bonn 1970, S.30

2) Chiang-su-sheng ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi 江蘇省出土文物選集 Peking 1963, Text zu 图 129: 四个小孟可能是点长明灯用的.

3) Sue-Ware : auch Sueki, Iwaibe oder Yamato-Ware genannt. Sue-be = Name einer Volksgruppe, die im fünften Jahrhundert n.Chr. von Kudara (Paekche) in Korea nach Japan kam.

wie im sechsten Jahrhundert.[1] Im Japanischen werden diese Miniaturgefäße "Komochi" = Kindergebären genannt.- In einigen Werken europäischer Autoren kann man auch die Bezeichnung Schultertasse oder Libationsgefäß finden.

Die Theorie, die kleinen Töpfe als Behälter für Lampenöl anzusehen, scheint auf den ersten Blick akzeptabel. Doch würde dies voraussetzen, daß der große Vasenkörper als Aufbewahrungsort für das notwendige Lampenöl dient und der Docht durch den Boden der kleinen Töpfe nach oben gezogen und dort angezündet werden kann. Dagegen aber spricht die Bezeichnung der chinesischen Archäologen, die das kleine Gefäß Topf (yü 盂 ) nennen. Wäre der Boden durchstoßen, so hätten sie ihn sicherlich anders benannt oder in einem ihrer Fundberichte darauf hingewiesen.

In das gleiche Jahrhundert wie die Vase (vgl. Abb.62) datiert, also 260 n.Chr., wird auch das folgende Beispiel, das sich im Pekinger Palastmuseum befindet.[2] Laut J.M.Addis ist das Grab datiert. Ob durch eine Inschrift oder ähnliches ist nicht angegeben. Das Gefäß ist vollständig von einer Glasur überzogen (vgl. Abb.66 - 67). Der Vasenkörper ist bauchig und wirkt gedrungen. Die Wandung der Schulter ist verziert mit aufgepreßten Tierapplikken, insgesamt ca. acht; vier davon sind T'ao-t'ieh-Masken mit Ringen und vier sind Tierfiguren.

Der Schulterrand steigt sanft nach außen an, markiert aber dennoch die Trennungslinie zwischen keramischer Grundform und plastischem Aufbau. Wiedergegeben ist eine Seitenansicht. Drei Menschen sitzen kniend zwischen zwei großen Töpfen. Sie haben die Arme vor der Brust verschränkt. Die Blickrichtung geht geradeaus, die Gesichter sind gleichartig. Sie tragen eine Kappe, die in der Mitte eingetieft ist. Sie wirken wie Wächterfiguren, die gelassen auf etwas warten. Über ihrem Kopf und über jedem

---

1) Ernest F. Fenollosa : Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, Leipzig 1913, 2 Bde., Tafel VI und
Tsugio Mikami : The Art of Japanese Ceramics,New York/Tokyo 1972, p.102, Fig.110/111
J.M.Addis op.cit. S.5, Pl.1

Topf krallt sich ein Vogel in die Wandung. Links und rechts aussen erkennt man das Profil eines Ch'üeh-Pfeilers, dahinter Teile eines Daches. Das eigentliche Gebäude thront über allem. Hier stellt sich die Frage, ob die Vase eine Mündungslippe hat und sie in den Aufbau mit einbezogen ist, oder ob keine ausgeprägte Lippe vorhanden ist und das ganze Gebäude ein eigenständiges Dekorelement ist, das die Funktion eines Deckels übernommen hat. Da die Vase noch in die Anfangszeit gehört, wo man auf dem Gefäßhals nur eine Dekorzone kannte, wird die letzte Möglichkeit zutreffen. Erst mit der West-Chin-Zeit wird die Mündungslippe zur zweiten Dekorzone umfunktioniert.-Die Architekturanlage setzt sich aus folgenden Teilen zusammen : Ein großes, quadratisch erscheinendes Hauptgebäude, gedeckt mit einem schweren Walmdach, weist auf der Seite (die hier abgebildete Ansicht) einen vorgesetzten Eingangsbau auf, eine kleine Dachkonstruktion, getragen von zwei Pfeilern. Eingerahmt wird alles von einer hohen Umfassungsmauer, die vor dem Eingang unterbrochen ist. Der kleine Vogel ist auf dem niedrigen Teil der Mauer befestigt. Links und rechts auf unserem Photo wird die Mauer abgelöst durch je zwei schmale Gebäude, unterhalb derer sich auf dem Gefäßhals eine mehrstöckige Halle emporzieht, von der wir nur die Ansätze sehen.

Das Gefäß ist im ganzen nicht so luxuriös wie das vorherige. Die Ausführung der Dekoration ist sparsam und beinhaltet nur das Notwendigste, dennoch bemüht sich auch hier der Töpfer, um das Wenige, das er darstellt, bis ins kleinste Detail sorgfältig herauszuarbeiten.

Die eben vorgestellte Umgestaltung des Deckels zu einem plastischen Aufbau wird deutlicher an der folgenden Vase (vgl. Abb.68 - 70).[1] Sie wurde wie das Beispiel (vgl. Abb.62 -64) in Shaohsing, Chekiang, gefunden. Angaben über den Fundzusammenhang sind nicht bekannt. Nur das Höhenmaß ist angegeben. Die Werte variieren in den verschiedenen Veröffentlichungen von 34,1 - 34,6 cm. Der Vasenkörper wirkt aufgrund der geringen Höhe und des gedrängten, steifen Dekoraufbaus gedrückt und nicht so eindrucks-

---

1) Kadokawa Shoten op.cit. S.257, Abb.61. Heute Masaki Collection,Tokyo.

voll. Der Gefäßbauch ist schwach nach außen gewölbt und die kurze Schulter wird abgeschlossen durch einen tellerartigen Wulst. Auf der stärksten Wölbung der Wandung sind kleine Dekormotive aufgedrückt, etwa sieben oder acht. Die Motive sind schablonenhaft, als habe man sie mit Hilfe einer vorgefertigten Form gearbeitet, auf die Wandung gelegt und den Rand mit dem Untergrund verbunden. Vage sind Reiter, Tiger, Drache und Phönix zu erkennen. Über dem Wulst beginnt der plastische Aufbau. Wieder ist eine Trennung in Vorder- und Rückansicht möglich. Die Vorderseite ist klar gekennzeichnet durch die schon bekannten Ch'üeh-Pfeiler. Sie fallen kleiner aus als die bisherigen und schließen nicht in gleicher Höhe mit dem dreistöckigen Gebäude ab. Sie reichen vielmehr nur bis zur zweiten Etage. Auf ihre Ausführung wurde wenig Wert gelegt. Ein Walmdach mit wulstig aufgeworfenen Enden liegt auf dem schmucklosen Pfeiler. Der Bezug auf ein Holzvorbild in Gestalt von angedeuteten Längsbalken fehlt, ebenso das Obergeschoß. Neben den beiden Pfeilern zur Mitte hin kniet je ein Mensch, die Hände gefaltet. Im Vergleich zu den übrigen noch aufgeführten Figuren fallen sie durch ihre zwergenhafte oder kindliche Größe auf. Sie sind auch anders gekleidet; sie tragen ein langes, mantelartiges Gewand. Die Gesichter sind winzig. Das Haar ist unter einer schleierartigen Kopfbedeckung verborgen, die zur Hälfte die Stirn bedeckt und nur das Gesicht freiläßt. Sie fällt über die Schulter und vermutlich auch einen Teil des Rückens. Zwischen diesen Personen wurde, etwas in den Vordergrund gerückt, ein dreistöckiges Gebäude errichtet, das durch die übliche dreigeschossige Halle dargestellt ist. Neu hingegen ist der Unterbau. Er ruht nicht auf steinernen beziehungsweise hölzernen Pfeilern, sondern wird an ihrer statt von je einem Menschen mit dem ganzen Körper getragen. Es erinnert an bronzene Opfergefäße, die nicht auf kleinen Füßen ruhen, sondern auf den Schultern oder Händen von Menschen oder Bären. Etwa auf gleicher Höhe des letzten Daches sitzt rechts und links je ein kleiner Topf, doch nur grob aus Ton geformt ohne eine einigermaßen gefällige Form zu erzielen. Zu beiden Seiten der Architektur sitzen mit den Knien auf dem Schulterrand je vier kleine Personen, alle in der gleichen Ausführung. Hinter ihnen, direkt

mit der Wandung des Gefäßhalses verschmolzen, knien vier dreimal so große Gestalten, die Hände ebenfalls gefaltet. Doch sie tragen kein Übergewand, das bis zum Boden reicht, sondern kurze Hosen, angedeutet durch ein saumartiges Band auf den Oberschenkeln. Wahrscheinlicher ist es aber, daß die Menschen lange Beinkleider trugen, die sie der Bequemlichkeit halber oberhalb der Knie durch ein Band rafften und etwas höher zogen, wie es in der damaligen Zeit öfters vorkam. [1] Yoshito Harada stellt dies als ein Charakteristikum zur Unterscheidung der Menschenfiguren im Norden und im Süden Chinas dar. Die hochgezogenen Hosen sind typisch für die Bekleidung im Norden. Den Kopf ziert eine schmale, kleine, nach oben spitz zulaufende Kappe. Eines ist allen Figuren gemeinsam: sie blicken alle geradeaus, einige wenige haben die Augen niedergeschlagen und scheinen in sich gekehrt. Die oberste Dekorzone des Gefäßhalses ist mit Vögeln geschmückt. Sie klammern sich mit den Krallen an die glatte Wandung, die Flügel sind weit gespreizt, um das Gleichgewicht zu halten. Dies beruht auf einer sehr genauen Tierbeobachtung. Der Kopf ist zur Vasenmündung gerichtet und der Schnabel scheint sie an manchen Stellen sogar zu berühren. Die Mündungslippe ist dünn und fein. Ein Deckel in Gestalt eines Gehöfts schließt ihn ab. Dieser funktionelle Bestandteil der Vase ist demnach zu einem figuralen Attribut umfunktioniert worden, das aber, logisch betrachtet, nicht dazu paßt; es sei denn, man habe beabsichtigt, das zwischen den Torbauten liegende Gebäude besonders zu kennzeichnen und es "emporzuheben"; doch ist das Gehöft nur zweistöckig und die angedeutete Halle dreistöckig.

Diese Darstellung eines chinesischen Hauses läßt sich schlecht mit den bisher bekannten Bauweisen vergleichen. Beste Quellen bleiben immer noch die Grabmodelle und die Reliefdarstellungen. Nach M. Pirazzoli-t'Serstevens sind die normalen Wohnanlagen entweder a) quadratisch oder viereckig und in sich geschlossen, b) sie bestehen aus mehreren Einzelhäusern, die rechtwinklig um einen Hof gruppiert sind, oder sie sind c) ein in sich geschlos-

---

1) Yoshito Harada op.cit . S.41/2, Abb.Pl.VIII,2; IX, 1-2; XI, 1-2 (on the colored bas-relief of a brick tomb at Teng-hsien)

sener Hausverband, der um einen Hof angelegt ist, oder d) zwei parallele Gebäudereihen, die durch einen Hof getrennt sind. [1]
Das waren die Beispiele für Wohnbauten normaler Sterblicher. Die obere Gesellschaftsschicht war in der Anlage ihres Wohnsitzes großzügiger. Meist ist es ein an vier Seiten mit Gebäuden umgebener Hof [2], der den nach außen abgeschlossenen Bau wie eine Festung erscheinen läßt, was zu der damaligen Zeit nicht ausgeschlossen werden konnte.
Doch alle diese Grundrisse haben eines gemeinsam : der Innenhof wird als freier Raum offen gelassen, das heißt, er wird nicht bebaut. Auf unserer Vase hingegen ragt aus der Mitte des Innenhofes ein einstöckiges Bauwerk hervor, das entweder höhere Innenräume als die Außengebäude hat oder auf einer Terrasse gebaut wurde. Für dieses Muster gibt es nur zwei Bauformen:

1) ein mehrstöckiger Turm, eingefaßt von einer hohen Umfassungsmauer mit vier auf den Ecken errichteten Wachgebäuden (Abb.71) oder
2) ein Gebäude in der Art der Ming-t'ang.

Da aber eine solche festungsartige Anlage wohl kaum etwas mit der Darstellung auf unseren Gefäßen zu tun hat, bleibt nur noch die letzte Bauform.
Die "Ming-t'ang" ist die helle, strahlende Halle, ein Bauwerk, das sowohl religiösen und politischen als auch astronomischen Zwecken diente. In der Literatur um die Zeitwende wird sie oft erwähnt, doch schon in der Han-Zeit, als Kaiser Wu-ti den Bau einer solchen Halle plante, war man sich über ihr genaues Aussehen nicht mehr im klaren. Im Süden der Han-Hauptstadt Ch'ang-an entdeckten chinesische Archäologen 1956/7 eine architektonische Anlage, genauer gesagt, die Überreste davon, die sie als Ming-t'ang erklärten.
"Sie scheint ursprünglich aus drei Hauptteilen bestanden zu ha-

---

1) M. Pirazzoli-t'Serstevens op.cit. S.171 ff
2) Archäologische Ergebnisse im Neuen China, Peking 1961, Tafel 89 - Tonmodell eines vierseitig umschlossenen Gehöfts aus Kanton, 76 n.Chr.

ben:
1) aus einem Hauptteil
2) aus einer Umfriedungsmauer mit 4 Toren und Nebengebäuden
3) aus einem langen, die Mauer umgebenden Graben.
Der Mittelbau stand auf einer rechteckigen Erdterrasse, die ihrerseits auf einer runden Plattform aus gestampfter Erde von mehr als 60 m Durchmesser errichtet worden war. " [1]
Von dieser Beschreibung ausgehend, könnte das Gebäude um den Gefäßhals als der eigentliche Mittelteil und damit als Ming-t'ang anzusehen sein. Zwei Tore sind ebenfalls vorhanden, die restlichen zwei aus Platzmangel weggelassen; der Graben wird durch den Schulterrand wiedergegeben.
Doch solange man bei Architekturfunden nicht mit Sicherheit sagen kann, daß es sich um eine Ming-t'ang handelt, scheint diese Hypothese noch etwas gewagt.

Ebenfalls in die Wu-Zeit datiert wird ein in Kiangsu gefundenes Gefäß (vgl. Abb.72 - 73) [2]. 1955 wurde es in einem Außenbezirk von Nanking ausgegraben. Da gleichzeitig im Grab eine in Blei gegossene Grundstücksurkunde entdeckt wurde, die im zweiten Jahre der Regierungsdevise Feng Huang 風凰 des letzten Wu-Kaisers Sun-Hao (er bestieg 264 n.Chr. den Thron) abgefaßt wurde, setzte man als spätestes Produktionsdatum für die Vase das Jahr 273 fest. Das Objekt hat folgende Maße : Mündungsdurchmesser 12,8 cm, Gesamthöhe 39,1 cm, Bodendurchmesser 13,5 cm und eine Deckelhöhe von 4 cm.

---

1) M. Pirazzoli-t'Serstevens op. cit. S.94 - 95; siehe außerdem William Edward Soothill : The Hall of Light, A Study of Early Kinship,publ. 1952, The Philosophical Library New York, print. Hertford, Great Britain; Wang Kuo-wei : Ming-t'ang miao-ch'in t'ung-k'ao übersetzt von Jonny Hefter in Ostasiatische Zeitschrift N.F.7, 1931,S.18 - 35, 71 - 86; Laurence Sickman/Alexander Soper : The Art and Architecture of China, The Pelican History of Art, 1981, S.369 - 371

2) Nan-ching ch'u-t'u liu-ch'ao ch'ing-tz'u, Peking 1957, Abb.25

Der Gesamtcharakter gleicht dem der vorherigen Beispiele. Der Gefäßkörper steigt bauchig nach oben an und ist mit mehreren aus Modeln gepreßten Ornamenten verziert. Zwei Dekorzonen heben sich heraus, voneinander optisch getrennt durch je zwei eingetiefte Linien. Im unteren Feld werden Tiermasken mit einem Ring in der Nase dargestellt, T'ao-t'ieh-Motive, die in der Han-Zeit ihren symbolischen Gehalt verloren und nur noch zur Zierde auf Bronze- oder Keramikgefäßen dienten. Bei diesem Beispiel läßt sich also eine Beziehung zwischen der Bronzekunst des Altertums der chinesischen Hochkultur zu den Kulturen der Randgebiete ziehen, die erst mit den Spätformen dieser Kultur in Berührung kamen, sie aufnahmen, aber oft auf ihre eigene Art wiedergaben. Die T'ao-t'ieh hingegen wurden, wie auf Bronze, als Maske angebracht. Jeweils vier T'ao-t'ieh wechseln mit einem beide Zonen übergreifenden, nicht identifizierbaren Motiv ab. Auf die Linien, die das untere Dekorfeld beschließen, wurden Tiere, darunter ein Phönix, und eine Menschengestalt appliziert. Die Figur ist im Schreiten wiedergegeben, mit hochgebundenen Hosen.[1] In der Hand hält sie einen Stab mit drei übereinander gesetzten kleinen Schirmen oder Quasten, der offensichtlich zum Rüstzeug eines Musikanten gehört. Yoshito Harada bildet einen Ziegelstein ab auf dem Musikanten einen solchen Stab zu ihrer Handtrommel, T'ao-ku 鼗鼓, tragen, die in der rituellen Musik verwandt wurde.[2] Die Musikanten auf dem Grabrelief und der Musikant auf der Vase deuten wohl eine Musikgruppe an, die bei einer Veranstaltung zu Hofe oder wie hier wohl im Rahmen einer Prozession mitziehen. In einem Kreis bewegen sie sich um die Grabstätte oder einen anderen heiligen Platz.

Oberhalb dieser Dekorzonen liegt wieder der tellerartige Wulst. Auf der Vorderansicht ist er auf einem kleinen Stück nur halb so hoch und rechts und links abgegrenzt durch zwei runde Pfosten

---

1) Annette Juliano : Teng-hsien, an Important Six Dynasties Tomb, Supplementum XXXVII, Ascona 1980, Fig.43; Männer mit an den Knien gebundenen Hosen.

2) Y. Harada op.cit. Add.Pl.XI,1

mit einer scheibenartigen Abdeckplatte. Genau hinter ihnen sind die Ch'üeh-Pfeiler errichtet. Sie fallen viel verzierter aus als vorher und lassen unverkennbar ihre hölzernen Vorbilder erahnen, die sie in Struktur und Bauweise nachahmen. Solche Holzpfeiler standen vermutlich auch an Hauseingängen, sind aber aufgrund der Vergänglichkeit des Materials nicht erhalten. Die Grate scheinen sich noch mehr als vorher von den geraden Flächen des Daches zu lösen. Sie bilden nun eine eigenständige Schmuckform. Selbst die Gratenden des Firstes schwingen sich hoch und so aufeinander zu, daß sie eine Sichelform bilden. Das Geschoß über den scheinbar nebeneinander aufgestellten senkrechten Pfählen ziert ein sternenförmiges Schmuckelement. Im Hintergrund erhebt sich ein architektonisch nicht genau definierbares Gebäude. Es scheint eine große Halle zu sein, vielleicht zweigeschossig mit einem Dach über dem Eingang. Während bei den bisherigen Architekturen die einzelnen Bauelemente repräsentativ für den Gesamtkomplex sozusagen auf den Gefäßhals aufgesetzt wurden und letzterer noch klar in seiner Funktion erkennbar blieb, ist nun der Dekor zum dominierenden Teil geworden. Der Gefäßhals wirkt wie ein eigenständiges Schmuckelement und dies ist das eigentliche Gebäude. Es ist fast vollständig zu sehen. Hinter den Pfeilern zeigt sich ein kleines Vordach, direkt darüber ein Fenster. Ob das Fenster nur andeutungsweise aus der Wandung des Gefäßhalses herausgeschabt worden ist oder ob man in diesem Falle es einfach aus der Wandung herausschnitt, bleibt noch in Frage gestellt. (Selbst eine Vergrößerung des Photos trägt nichts zur Lösung bei.) Doch für die Funktion dieser Vase ist es von nicht geringer Bedeutung. Oberhalb dieses Fensters ist ein zweites Dach nach vorne gezogen, doch offensichtlich in den Proportionen länger und größer als das untere, wohl ein weiteres Vordach. Der Dachfirst bildet gleichzeitig den Mündungsrand des ganzen Gefäßes. Er ist nicht glatt abgeschlossen, sondern weist einige Unebenheiten auf, die ein bündiges Aufsetzen des tellerartigen Deckels verhindern. Der Deckel, schlicht verziert mit zwei Linien, die durch Längsstriche in gleichem Abstand voneinander getrennt sind, ruht auf kleinen pfostenartigen Erhebungen und auf nicht identifizierbaren Tieren, die sich mit dem Körper über den Mündungsrand legen. Ein solcher

Fall - ein Tier aus dem Gefäßinnern herausschauend - trat ja schon im allerersten und frühest datierten Beispiel auf.
Vögel mit ausgebreiteten Flügeln sitzen auf dem Dach und klammern sich mit den Krallen an den kleinen Töpfen fest, von denen auch hier vier angebracht sind. Die Menschen, laut Angabe sind es zwölf, sitzen um den Schulterrand. Sie tragen ein weites Gewand, das keine genauere Beschreibung zuläßt. Die Arme sind vor der Brust verschränkt und der Ärmel des linken Armes ist zurückgeschlagen und läßt die linke Hand sehen. In Anbetracht der Proportion der Hand scheint der Töpfer sehr viel Wert auf ihr Vorzeigen zu legen, da er versucht hat, sämtliche Finger durch kleine Einschnitte kenntlich zu machen. Was den Stil der Ausführung anbetrifft, könnte man die Menschengestalten dieser Vase mit denen des allerersten Beispiels gleichsetzen. Auch hier wurden die Hände offen gezeigt, wenn sie auch zumeist einen Gegenstand hielten. Der Kopf ist leicht nach unten geneigt, die Gesichter stark profiliert, mit eindrucksvollen großen Augen. Auf dem Kopf sitzt eine flache zylindrische Kappe. Eine ähnliche Kopfbedeckung war auch bei der ersten Vase vorhanden. Nur der Gesamteindruck, den jenes Gefäß vermittelte, war gelöster.
Etwa in der gleichen Zeit wurden die nun folgenden zwei Vasen produziert, die im Dekor sehr viel reicher ausfallen und die vom technischen Standpunkt gesehen fortgeschrittener sind.
Das erste Stück wurde im Kreis Chin-t'an 金坛, Provinz Kiangsu, entdeckt, wo es heute im dortigen Kulturmuseum aufbewahrt wird (vgl. Abb.74) [1].
"Im März 1973 entdeckten Angehörige der Pai-t'a 白塔 Kommune, Kreis Chin-t'an 金坛, Provinz Kiangsu, ein altes Grab, am Chin-chu-Hügel gelegen, 300 m südlich vom Dorfe Chuwang 储王 entfernt. Das besagte Grab war als Ziegelkammer konstruiert aus drei Teilen, dem Weg zum Grab, dem (erhöhten) Weg zur Hauptkammer und der eigentlichen Grabkammer".
Für die Datierung wichtig ist die Feststellung, daß sich auf den meisten Ziegeln die Zeitangabe "1.Jahr der Regierungsperiode

---

1) WW 1977,6, S.60 - 63 江苏金坛出土青瓷 Abb. S.61

T'ien-chen" 天 鎮 fand. Nach unserer Zeitrechnung wäre es das Jahr 276 n.Chr., das heißt, gegen Ende der Wu-Zeit.
Zum Fundkomplex gehörten Miniaturausgaben von Dingen des täglichen Lebens sowie Opfergeräte, zum Beispiel Brunnen, Lampen, Kükenkorb, Schweinestall, Herd, Räuchergefäße usw. Allem voran für unsere Betrachtung steht ein "Getreideaufbewahrungstopf mit plastisch skulptiertem, turmartigen Gebäudeaufsatz".
Das Gefäß ist aschgrau, die unglasierten Stellen zeigen eine hellrote Farbe, die Glasurfarbe ist leicht grün. An einzelnen Flächen zeigt sich ein gelblicher Schimmer. Die Basis ist unglasiert. Die ziegelrote Verfärbung des unglasierten Scherbens entstand durch Oxydation am Ende des Brennvorganges, als man den Ofen zum Abkühlen öffnete.
Die Gesamthöhe beträgt - einschließlich des Deckels ? - 48 cm, der Durchmesser des Gefäßbauches an seiner stärksten Stelle 24,5 cm. Der untere Teil, oder die unter Hälfte des Gefäßes besteht aus einem bauchigen Topf mit einem flachen Boden und einem tellerartigen Wulst auf der Schulter, den bisher beobachteten allgemeinen Charakteristika. Die nun folgende Beschreibung ist eine genaue Übersetzung des chinesischen Textes, der in diesem Falle allein maßgebend war, da Einzelheiten auf dem einzigen vorhandenen Photo nicht erkennbar sind.
Drei Dekorzonen sind auszumachen : "Auf dem oberen Teil des Gefäßbauches sind folgende Dinge appliziert und anmodelliert : 4 Tiger, 3 Löwen, 3 Schafe, 8 Menschen, die auf fremden Tieren reiten, außerdem 2 eingeschnittene kreisrunde Öffnungen. Unter jeder von ihnen vierfüßige lange Tiere, dem Aussehen nach Eidechsen." Ganz exakt ist diese Beschreibung nicht, denn bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß das Dekormotiv der Eidechsen unter den Löchern eigentlich eine eigene Dekorzone bildet, denn sie liegen oberhalb und deutlich abgesetzt von den obengenannten Zonen. Die Eidechse, die im Begriff steht, in ein Loch zu kriechen, wird sehr oft bei diesem Gefäßtyp zur Verzierung verwandt. So taucht sie bereits bei der 260 n.Chr. datierten Vase aus Shao-hsing auf. Auch in späteren Zeiten greift man gerne auf dieses Motiv zurück.
"Um die tellerförmige Mündung des Gefäßes gruppieren sich : 8

Personen, die auf fremden Tieren reiten, 3 Hunde, 3 Schafe, 1 Löwe." Im Stile der Ausführung der einzelnen Motive vereinigt diese Vase die vorher aufgetretenen, das heißt, die plastisch ausgearbeiteten Motive des frühesten und die gepreßten und aufmodellierten der anderen Gefäße. In der darauffolgenden Zeit wechselt die Art der Ausführung immer wieder. Es gibt keine einheitliche Regelung, vielmehr hing der jeweilige Reichtum und die Plastizität des Dekors wohl von den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers ab. Die gepreßten Motive, das heißt, das dazugehörende Model, konnten öfter benutzt werden und waren somit erheblich billiger und auch zeitsparender als die Miniaturplastiken, die viel mehr Handarbeit erforderten und dementsprechend bezahlt werden mußten. Die Wahl der Motive beschränkt sich immer auf symbolträchtige Tiere; die Reiter auf "fremden Tieren" repräsentieren wohl den "Hauch der weiten Welt", den Einfluß der damals in China vertretenen Ausländer , vielleicht aber verweisen sie aber auch nur auf das Reich der Mythologie. Löwe, Tiger, Drache und Phönix sind Wesen, die eine höhere Macht verkörperten, die noch Macht und Einfluß auf das Leben der Menschen hatten und denen man deshalb Respekt zollte. Schafe und Hunde waren wohl mehr als Opfertiere gedacht, wenngleich der Hund auch als Wächter und als Reichtumsbringer geachtet wurde.

Über der tellerartigen Mündung sitzt ein 9-stöckiger, kompliziert gestalteter Aufbau. Wie bei dem vorhergehenden Beispiel ist auch bei dieser Vase der Gefäßhals, der als technische Stütze dem ganzen zugrunde liegt, unsichtbar gemacht und zum Träger eines figuralen Attributes degradiert. Zu sehen ist ein Gebäude mit 9 Stockwerken, das laut chinesischem Text die Form einer Halle mit Säulengang (wu-tian 庑 殿 ) hat. Negativ auffallend sind die Wachttürme auf den oberen Geschossen. Sie stören die Harmonie des Gesamteindruckes, indem sie das ganze Gefüge auflockern oder auseinanderziehen. Sie sind genau so konstruiert wie die Ch'üeh-Pfeiler, doch sie sind an der hier angebrachten Stelle besser als Wachttürme vorstellbar, obgleich es keine Abbildungen oder Berichte über eine derart gestaltete Architektur bisher gibt. So werden damit vielleicht Gebäude in normalen Ausmaßen gemeint sein, deren religiöser symbolischer Wert durch

diese gesteigerte Ausführung erhöht werden sollte. Das unterste Untergeschoss hat vor den vier Seiten die bekannten Ch'üeh-Pfeiler, das heißt, sie stehen paarweise vor den Eingängen des Gebäudes. Vor den Torbauten streckt sich eine Plattform aus, die zum Schulterrand hin durch einen in der Mitte durchbrochenen Zaun abgegrenzt wird. Als Vorläufer könnte man vielleicht die im vorigen Beispiel angebrachte Balustrade nennen. Zu beiden Seiten der Torbauten stehen sich zwei Menschen gegenüber, die die beiden Hände in gleicher Höhe erheben und einen Stock halten. Es sind Wächterfiguren, wie sie auch auf den Grabwänden des Nanyang-Grabes in Honan aus der Ost-Han-Zeit zu sehen sind. Zu ihrer linken Seite sind unter der Wu-tian fünf Menschengestalten plaziert. Sie tragen lange Hemden, eine hohe Kopfbedeckung, knien und sitzen oder sitzen auf den Fersen; mit der rechten Hand berühren sie den Kopf, die linke Hand hängt herunter. Auf der rechten Seite befinden sich ebenfalls fünf Figuren, doch in anderer Kleidung und anderer Haltung. Sie tragen ein kurzes Hemd und eine hohe Kopfbedeckung. Sie zupfen die Saiten eines Musikinstrumentes an, musizieren oder spielen mit einer kleinen Kugel. Sie machen den Handstand und bieten allerlei weitere artistische Aufführungen dar.
Im zweiten Stock, der nun durch ein weiteres angesetztes Dach hervorgehoben wird, sitzt auf jeder Ecke ein kleiner Topf.
Auf den vier Ecken des dritten Stockwerkes sitzt je ein Affe.
Der vierte Stock weist vier Wachttürme auf, außerdem eine Halle mit ausgebauten Fenstern. Im fünften Stock wird die Struktur des Gebäudes wieder detaillierter dargestellt. Unter dem Dach zeichnet sich wie im darunterliegenden Stock eine Halle mit vier Öffnungen ab. Der chinesische Text spricht von einem langen Gang zur Beobachtung oder zur Aussicht, der noch davor liegt. Aufgrund der kleinen Abbildung ist es nicht möglich, genauere Angaben zu den einzelnen Etagen zu machen. Es ist schon schwierig, sie alle neun voneinander abzugrenzen. Das sechste und siebte Stockwerk zeigen bloß zwei dicht übereinander gesetzte Dächer, die keinerlei besondere Ausschmückung besitzen. Im achten Stockwerk stehen wieder vier Wachttürme. Der neunte und letzte Stock zeigt wieder die Form einer Wu-tian, einer Halle mit Säulengang.

Der chinesische Text macht keine Angaben darüber, ob ein Teil des Aufbaues der Deckel ist oder nicht, und wenn ja, mit dem wievielten Stockwerk das eigentliche Gefäß endet.Vom architektonischen Aufbau her betrachtet, könnte die Trennungslinie zwischen dem fünften und sechsten Stockwerk liegen.
Im Vergleich zu den bisher behandelten Vasen zeigt dieses Beispiel den vielfältigsten Dekor. Der chinesische Text gibt abschließend noch einmal folgende Aufstellung:
"Auf dem oberen Teil des Gefäßbauches sind folgende Motive angebracht: 4 Tiger, 3 Löwen, 3 Schafe, 8 Menschen, die auf fremden Tieren reiten, 2 kreisrunde Öffnungen, darunter je 1 Eidechse. Auf dem Gefäßhals befinden sich: 1 plastische Tonskulptur, 4 Wutian, 12 Türme, 14 Menschen, 4 kleine Töpfe, 39 laufende Tiere u.ä.."
Bei einer ungefähren Höhe des Dekoraufbaus von 25 cm zeugt diese Vase von einer sehr großen Kunstfertigkeit. Der Töpfer türmte in bisher noch nicht gesehenem Ausmaß ein Stockwerk über das andere. Architektonische Proportionen versuchte er zu wahren und gleichzeitig detailliert auszuführen.
In das gleiche Jahr, also 276 n.Chr., gehört ein weiteres "Getreideaufbewahrungsgefäß", das an Reichhaltigkeit den Dekor des vorherigen noch zu übertreffen scheint. (vgl. Abb.75 - 77) [1].
Im Oktober 1972 entdeckten Mitglieder der Kommune T'ang Wang Kung bei Chin-t'an , Provinz Kiangsu, ein altes, aus Ziegelsteinen gemauertes Grab. Da es aus einem erhöhten Wege und einer langen, viereckigen Grabkammer bestand, war es an der Decke, auf der der Druck von oben lastete, bereits eingestürzt. Im Grabe befanden sich ähnliche Gegenstände wie im vorherigen Grab.
Am eindruckvollsten war auch hier das besagte Getreideaufbewahrungsgefäß. Es hat eine Gesamthöhe von 47,5 cm und einen Bauchdurchmesser von 28 cm. Es ist mit grüner Glasur bedeckt, die Basis blieb unglasiert. Auf dem Gefäßkörper zeigt sich stellenweise in der Glasur "Eisspaltmuster", Craquelé also.
Die Vase setzt sich aus folgenden Teilen zusammen: Einem sich

---

1) WW 1977,6 op.cit. Abb. S.61

nach oben hin ausdehnenden Gefäßbauch, der auf der Schulter in einen stark betonten Schulterwulst übergeht und aus dem stark verzierten Hals. Der Dekor auf der Leibung ist in drei Zonen eingeteilt.
In der untersten wechseln halbplastische Tiere wie Eidechsen (11), Fledermäuse (7) und Schildkröten (3) einander ab, wieder in Modeln gepreßt und aufgebracht.
Darüber liegen in etwas erhöhtem Relief Darstellungen von sieben, in formelle Gewänder gehüllte Menschen, die in ihrer Ausführung an buddhistische Figuren erinnern. Der chinesische Text spricht von seidenem Kleidungsstoff, da er sich an den Körper schmiegt und in weichen Wellenlinien an ihm herunterfällt. Zwischen ihnen sind "fremde Tiere" angebracht.
In der dritten Zone, genau unter dem Schulterwulst, befinden sich 10 Affen und 7 Fledermäuse. Sie bilden keine gemischte Reihe, sondern sind getrennt aufgesetzt. Die Affen, alle aus der gleichen Form gearbeitet, kauern dicht nebeneinander unter dem Wulst, und zwar genau unterhalb des Einganges (vgl. Abb.76).
"Auf der tellerartigen Gefäßlippe türmt sich ein flaschenkürbisartiger Aufbau, der auf seiner Spitze eine tellerartige Mündung aufweist." - Aus dem Photo allein ist die flaschenkürbisartige Form des Gefäßhalses, der wohl statt des Aufbaues gemeint ist, nicht erkennbar, da der Töpfer im Horror vacui jede Stelle der Halswandung durch einen Gegenstand verdeckte. Auf dem Wulst erhebt sich eine dreistöckige Wu-tian, angedeutet durch drei übereinandergesetzte Dächer. Zwei Affen, statt Pfeilern, tragen mit ihren Körpern die Last der Dächer. Auf jedem der vorspringenden Dächer sitzt ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen. Bisher ist es also die gleiche Ausführung wie bei den vorherigen Vasen. Rechts und links der Dachkonstruktion steht je ein Ch'üeh-Pfeiler, schlicht und ohne besondere Struktur.
"Vor jedem Pfeiler liegt ein Löwe", diesmal wohl in seiner Funktion als Wächterfigur. Auf den Walmdächern der Pfeiler hockt ein zum Fliegen bereiter Vogel. "An den Ecken des Gebäudes kauern vier Affen." Ihnen schließen sich rechts und links insgesamt zehn Menschen an, die tanzen, musizieren und akrobatische Übungen vorführen (vgl. Abb.77 - 79). "Jeder der Menschen trägt auf seinem

Kopf eine hohe Kopfbedeckung. Er hat große, runde Augen, dichte Augenbrauen. Das Gesicht wird von einem Bart bedeckt. Auf Abb.78 kann man dies deutlich bei der linken Figur erkennen. Bekleidet sind sie mit einem Hemd mit schiefem (?) Kragen und (hoch?) gebundenen Ärmeln. Vier von ihnen tragen kurze Kleidung. Einige spielen mit einem Ball, andere machen den Handstand (vgl.Abb.78). Sechs tragen lange Hemden, einige musizieren, andere tanzen." (vgl. Abb.79) Bartträger waren in China nicht selten, obgleich sie meistens nur einen Schnurrbart oder einen Kinnbart trugen und keinen vollen Bart wie die hier abgebildeten Personen.[1)]

Vor der Gruppe vergnügter Personen sind weitere Plastiken appliziert: 1 Schildkröte, 2 Fledermäuse, 1 Affe, 2 Hirsche (Rehe), 1 Hund; einige kauern am Boden, andere haben sich auf dem Boden niedergestreckt; einige laufen davon, andere jagen hinter ihnen her. Die Plastiken, Menschen sowie Tiere, fallen im Verhältnis zur Architektur sehr groß aus. Der Töpfer schenkte ihnen offensichtlich mehr Beachtung, denn mit viel Liebe und Aufmerksamkeit schmückte er sie aus. Er legte dabei viel Wert auf die Bearbeitung der Details, so daß die Plastiken, trotz des etwa gleichförmigen Aussehens, durch ihre Gesten und ihre Bewegungen eine gewisse Ausstrahlung gewinnen. Es scheint, als wende sich der Töpfer mit der Gestaltung von Menschen in Ton einem verhältnismäßig neuen Arbeitsgebiet zu, als habe er immer wieder neue Ideen, die er nun versucht wiederzugeben.

"Auf dem flaschenkürbisförmigen Körper (des Gefäßhalses) befinden sich auf den vier Ecken vier kleine Töpfe, und auf jedem von ihnen ist ein kleiner Vogel befestigt. An den übrigen freien Stellen sind nach oben hin überall junge fliegende kleine Vögel angesetzt. Insgesamt zählt man 57." ... "Im ganzen befinden sich auf der Vase folgende Plastiken, aufgesetzte und aufgedruckte Motive: 10 Menschen, die 100 Spiele (= sehr viele) ausüben; 7 Menschen in seidenen Kleidern, 61 Vierfüßler und Haustiere, 66 fliegende Vögel, 4 kleine Töpfe, 1 Gebäude mit drei Stockwerken, 2 Ch'ueh-

---

1) Y. Harada op.cit. : Bartträger u.a. Pl.20,21 (Personen auf einem Lackbehälter aus Lolang, Chosen)

Pfeiler."
In das Jahr 280 n.Chr., das heißt schon in die Anfänge der West-Chin-Zeit datiert wurde eine Grabanlage bei Ning-po,Tzu-hsi 宁波慈溪.[1] Neben zahlreichen anderen Ming-ch'i fand sich auch ein "Getreideaufbewahrungsgefäß" (vgl. Abb.80).
Vergleicht man es mit den bisher beschriebenen Exemplaren, so muß man es entgegen der Datierung des Grabes selbst dennoch in die letzten Jahre der Wu-Zeit setzen. Stilistisch kommt es sehr der 273 n.Chr. datierten Vase nahe (vg. Abb.72). Die Grundform ist in etwa einem Halstopf gleichzusetzen. Unterhalb der Gefäßschulter, die durch den charakteristischen Wulst hervorgehoben wird, sind zwei Zonen applizierter Dekormotive angebracht. Sie sind als die allgemein üblichen zu identifizieren, und zwar 12 Reiter, 8 Pi-hsieh sowie 2 Schafe. Oberhalb des Schulterrandes beginnt nun der eigentliche Dekor. Abgebildet ist die Vorderseite mit der Hauptszene.
Zwei Ch'üeh-Pfeiler rahmen einen etwa quadratischen Ausschnitt innerhalb des Gefäßhalses ein. Im Gegensatz zu Abb.72 ist die Öffnung hier eindeutig als solche zu erkennen. An allen vier Seiten sind weiterhin, laut Text, zwei Affen zu sehen. Zwischen ihnen, entlang des Randes, reihen sich insgesamt 19 Personen aneinander. Sie sind in die gleichen langen Gewänder gekleidet, tragen hohe Mützen, haben die Hände zusammengelegt und nehmen die gleiche dienende Haltung ein. Offensichtlich wurde hier für alle Personen ein und dasselbe Model verwandt.
Der zweite Stock des Aufbaus trägt nicht wie bei Abb.72 eine weitere Dachkonstruktion, sondern läßt den Mündungsrand der Vase frei und dekoriert ihn lediglich mit 4 Töpfen und 3 kleinen fliegenden Vögeln auf jedem von ihnen.Als Deckel dient ein weiterer festungsartiger Aufbau. Auf einer langgestreckten Mauer mit ziegelgedeckter Krone thront auf allen vier Seiten je ein kleiner Hund, der erhobenen Hauptes wachsam nach vorne schaut und das Anwesen schützt. Im Innern der Einfriedung steht ein geschlossener

---

1) WW 1980,10, S.92 ff 宁波慈溪发现西晋纪年墓 图 6

Rundbau mit abfallendem Dach. An vier Stellen des Daches krallt sich je ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen fest.
Das gesamte Gefäß ist mit einer grün-gelblichen Glasur überzogen, die größtenteils schon verwittert ist. Die Basis ist unglasiert und zeigt den grau-weißen Scherben. Die Vase hat eine Gesamthöhe von 40,8 cm, einen Bodendurchmesser von 16,2 cm und einen Bauchdurchmesser von 26,2 cm.
Ebenfalls in die letzten Jahre der Wu-Zeit sind auch die beiden folgenden Beispiele zu setzen.
Die erste Vase wurde in der Nähe einer Keramikfabrik bei Wu-yi 武义, Provinz Chekiang, aus einem Grab der Drei Reiche gehoben (vgl. Abb.81) [1]. Das Gefäß setzt sich aus einem unverzierten Gefäßbauch, einer Gefäßschulter und einem Gefäßhals mit je einer Dekorzone sowie einem architektonischen Deckel zusammen. Der Fundbericht selbst bildet nur die Seitenansicht des Gefäßes ab.
An dem Wulst der Gefäßschulter sind laut Text vorne und hinten kleine Pavillons, offensichtlich Ch'üeh-Pfeiler, angebracht. Rechts und links davon, wohl mit demselben Model geformt, sitzen auf kleinen Lotusblüten je drei buddhistisch wirkende Figuren im Lotussitz und Meditationsgestus. Bisher waren solche Figurengruppen lediglich als Kartuschen auf dem Gefäßbauch erschienen (vgl. Abb.75). In ihrem Rücken zieht sich um den weiterlaufenden Gefäßhals erhöht eine kleine Plattform, auf der vier Töpfe sowie die üblichen Vögel zu ihren Seiten angebracht sind. Zwischen je zwei Töpfen wurden, laut Text, kleine Pavillons beziehungsweise Ch'üeh Pfeiler errichtet. Aus der Abbildung selber ist dies leider nicht mehr ersichtlich. Der Blick steigt nun weiter nach oben und fällt auf die eigentliche Gefäßmündung, die in einem schlichten Wulst endet. Auf ihr ruht der Deckel, dessen Funktion durch die Umgestaltung zu einem eigenständigen architektonischen Dekorelement fast völlig verschleiert wird. Die eigentliche Deckplatte bildet den Vorhof mit umlaufender Einfriedungsmauer, auf dem sich ein

---

1) KK 1981,4, S.376 ff 浙江武义陶器厂三国墓
图 5, S.378

zweistöckiges Bauwerk erhebt. Das untere Geschoss weist, gemäß dem Fundbericht, an jeder Seite eine rechteckige Türöffnung auf. Das ganze Gefäß ist glasiert, läßt aber an einigen Stellen unterhalb des Gefäßbauches den gelblichen Scherben frei. Die Gesamthöhe beträgt 46 cm, der Bauchdurchmesser 28 cm und der Bodendurchmesser 16 cm.

Das letzte Beispiel zeigt ein nahezu identisches Vergleichsstück zu der vorher besprochenen Vase, ist aber reicher in der Ausstattung (vgl. Abb.82) [1]. Leider wurde es ebenso nur von der Seite aufgenommen.

Auf dem Wulst des Schulterrandes sind vier, sehr sorgfältig ausgearbeitete, halbplastische, mit Model geformte buddhistische Figuren befestigt. Der einheitliche Typus gibt nur den Oberkörper im seidenen, weich fließenden Gewand wieder, der Unterkörper verschwindet in einem zweifachen Kranz von Lotusblättern, die in einer unüblichen Form wiedergegeben sind.

Neben ihnen sind zur rechten und linken Vasenseite hin offensichtlich zwei Ch'üeh-Pfeiler aufgebaut. Darüber liegt die zweite umlaufende Plattform. Oberhalb der eben erwähnten Architektur wurden zwei weitere Pfeiler beziehungsweise ein torähnliches Bauwerk errichtet, daneben zu beiden Seiten hin je ein überdimensional großer Topf und zusätzlich die kleinen Vögel. Hinter dieser Dekorzone sind noch Überreste des Gefäßhalses zu finden.

Ob das Gefäß ursprünglich einen Deckel trug, bleibt in Frage gestellt. Doch ist es wohl unwahrscheinlich, da die Mündung etwas unterhalb der Dekorzone liegt und somit ein tatsächlicher Abschluß der Vase schlecht zu realisieren ist.

Folgende Maße wurden angegeben: Höhe 36,3 cm und Durchmesser 25,9 cm.

---

1) Frau Prof. Dr. E. von Erdberg lieh mir freundlicherweise ein Photo dieser Vase aus dem amerikanischen Antiquitätenhandel.

Die bisher aufgeführten Vasen geben die Grundform dieses Typus zur Wu-Zeit wieder. Die charakteristischen Merkmale sind:
Das Gefäß setzt sich aus einem langsam nach oben sich ausdehnenden Gefäßbauch zusammen, dessen Übergang in die Schulter durch einen tellerartigen Rand deutlich betont wird. Der Gefäßhals ist selten oder gar nicht erkennbar. Nach oben hin endet er in einer kreisrunden Mündung, die manchmal auch eine tellerartige Lippe besitzt. Die Mündung kann durch einen Deckel in Scheibenform oder in einer abgewandelten Form als Gebäude abgeschlossen sein. Die Gesamthöhe der Vase beträgt 30 - 50 cm.
Der Gefäßbauch ist verziert mit Tier- und Menschendarstellungen, die halbplastisch und zum Teil mit Modeln aufgepreßt sind. Der Hauptdekor beginnt erst oberhalb des Schulterrandes. Auf ihm erhebt sich ein drei- oder mehrstöckiges Gebäude. Die Architektur wird entweder durch übereinander gesetzte Dächer angedeutet, die sich auf einer Seite der Vase befinden oder der Gefäßhals selbst wird zum Gebäude umgestaltet, das nun von allen Seiten einsehbar ist. Um die Architektur herum sitzen kleine Menschenfiguren, die entweder in sich gekehrt mit vor der Brust gekreuzten Armen dasitzen oder musizieren und akrobatische Übungen vorführen. Zu beachten sei, daß sich die Menschen nur außerhalb des eigentlichen Gebäudes aufhalten, es sei denn, sie stehen im Eingang. Immer aber werden sie nur im Erdgeschoß aufgestellt. An vier Seiten des Gefäßhalses, meist auf den Dächern, sind kleine Töpfe befestigt. Immer sind es insgesamt vier, an denen sich oft ein kleiner Vogel festkrallt.

Dies waren also typische Wu-Formen. In der Übergangszeit von Wu zu West-Chin machen sich zwei unterschiedliche Tendenzen bemerkbar, die sich gegen Ende der West-Chin-Periode weiter ausprägen und von da an getrennt weiterlaufen.

Den Ansatz zu der ersten Linie, die später als Stil A genauer besprochen werden soll, liefert uns eine Vase, die aufgrund von zusätzlichen Grabbeigaben wie Münzen usw. in die Wu-Zeit datiert

wird (vgl. Abb.83)[1]. Gefunden wurde die Vase in Chiu-yen.
Der Gefäßbauch ist kugelig geformt und mit halbplastischen Menschengestalten geschmückt. Die oberste Dekorreihe bilden die "buddhistisch wirkenden" Personen in der meditierenden Haltung. Darunter etwas versetzt läuft ein Jäger, angetan mit einem für diese Zwecke passenden Gewand; in den Händen hält er einen langen Gegenstand, einen Speer; seinem Gesicht, das heißt seiner langen Nase nach zu urteilen, scheint er kein Chinese zu sein, sondern vielleicht eher aus westlichen Ländern, zum Beispiel aus Indien, zu stammen.
Der Gefäßkörper läuft nach oben hin in den aufgesetzten Schulterrand über und bildet keinen Gefäßhals, sondern scheint stattdessen die Vase völlig abzuschließen. Demnach wäre also keine Öffnung vorhanden und die Vase eine reine, nicht benutzbare Grabbeigabe. Dies ist bisher das einzige mir bekannte Beispiel dieser Art. Der Schulterrand ist vorn unterbrochen und zeigt die geschlossene Decke des Gefäßes. Überdacht wird dieser "Zugang" von einer eingeschossigen Halle mit stabilen Säulen und betont geschwungenen Enden der Dachgrate. Auf dem Dach selbst sitzt, die Beine lässig herunterhängend, eine große menschliche Figur. Sie ist dem Betrachter zugewandt und trägt einen schweren, in der Mitte durchhängenden Gegenstand in ihren Armen. Vielleicht zeigt dies hier das "Zurückrufen der Seele", Chao-hun, wobei ein Verwandter des Verstorbenen mit dessen Kleidungsstück sich auf das Dach des Hauses begibt und die Seele anfleht, in den Leichnam zurückzukehren. [2]

---

1) Chen-yü Lo : Chin ni shih hsieh 金泥石屑 , Peking 1916, 卷下 3

2) Wai-kam Ho : "Hun-p'ing, Urn of the Soul" in Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 48, Feb. 1961, S. 26 - 34
Ho stellt die Theorie auf, daß dieser Vasentypus Sitz der herbeigerufenen Seele sei und speziell bei Begräbnissen verwendet würde, wo der Leichnam selbst nicht beigesetzt werden könnte (Ortswechsel o.ä.). Resümiert man die bisherigen Funde, so muß man dem aber entgegen halten, daß die meisten Vasen immer zusätzlich mit dem Leichnam beigesetzt wurden.

Hinter dem Rücken der Figur wurde zur technischen Stütze ein waagerechter Tonstreifen angefügt, der wohl mit seitlichen Stützen auf der Wandung steht. Es ist das erstemal, daß hier ein Mensch in einer höheren Position angebracht ist. In der West-Chin-Zeit wird dies die Norm (vgl. S.96).

Links und rechts der Halle befinden sich zwei Stelen, getragen von mächtigen Schildkröten, die schwach leserlich beide die gleiche Inschrift aufweisen (vgl. Fig.14). Die Aussage ist so allgemein gehalten, ohne jegliche nähere Zeitangabe, daß die Stele selbst keinen Anhaltspunkt zur Datierung der Vase bringen konnte. Es wird nur ein Ortsname genannt, Kueichi 會稽 .

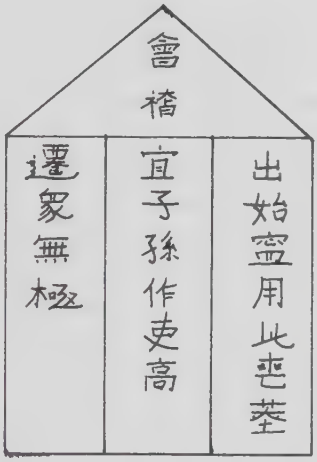



Fig.14

Erst durch den Fundzusammenhang und die Art des Dekors und seine Komposition wird eine Datierung ermöglicht. Neben den Stelen sind weitere Menschen ohne besondere Merkmale angebracht. Im Anschluß an die Stelen errichtete man links und rechts je zwei Ch'üeh-Pfeiler, deren Form von den Stelen bis auf die Dächer vollständig verdeckt wird. Vögel sind auf dieser Vase nicht vorhanden, ebenso fehlt auch das Motiv der vier kleinen Töpfe, soweit man dies von der Abbildung her beurteilen kann. Auf den Dächern der Ch'üeh-Pfeiler lastet ein größeres Dach, bekrönt von einem kleineren eingeschossigen Aufbau. Sehr wahrscheinlich ist es ein Pavillon mit Walmdach und gewölbter Öffnung. Die Dachecken des Pavillon liegen auf den Dachspitzen der Pfeiler. Die Vase bildet eine unlösbare Einheit; kein Teil kann als Deckel entfernt werden, alles bleibt miteinander verbunden.

Grundlegend für die zweite Stilrichtung, Stil B genannt, ist die Vase aus Hsiao-shan, Provinz Chekiang. [1] Es ist schwer zu sagen, ob sie noch dem Ende der Wu-Zeit angehört oder schon der West-Chin-Zeit zuzurechnen ist, da beide Zeiten sich überschneiden. Doch kann man mit Bestimmtheit davon ausgehen, daß es ein Übergangsstück ist (vgl. Abb.84 - 85).

Der Gefäßkörper steigt langsam von der Basis auf und läuft von der sanft abgerundeten Schulter in den auf ihr liegenden Rand über. Auf dem Schulteransatz kleben kleine Halbplastiken von "buddhistischen" Figuren, das heißt, Gewandfiguren im Meditationssitz; außerdem Vögel usw. Interessant wird erst der Aufbau oberhalb des Randes.

Auf der uns zugewandten Seite befindet sich eine dreistöckige Halle, zu deren Füßen drei Tiere stehen, zwei von ihnen sind Hunde. Links und rechts wird diese Architektur eingerahmt von je einem säulenartigen Element, das an der Spitze umgeformt wird zu den bekannten kleinen Töpfen. Das ganze wirkt wie ein Trichter, der in den Gefäßbauch mündet. An dem Topf und in ihm sind Vögel appliziert. Die Rückseite der Vase scheint ähnlich zu sein, da man auch hier eine Aufreihung von kleinen Vogelköpfen findet. Unterhalb des rechten "Säulentopfes" steht ein Ch'üeh-Pfeiler, der auf der Rückseite der Vase sicher sein Gegenstück hat. Auf der linken Seite hingegen finden wir zwei Menschen, die kniend sitzen, die Hände gefaltet und den Blick starr nach vorne gerichtet. Zu ihren Füßen hockt eine Ente.

Diese Vase leitet den Stil B der West-Chin-Zeit ein, wo der Mensch langsam zur dominierenden Gestalt wird und die Architektur neben der Schmuckaufgabe keine funktionellen Aufgaben mehr wahrnimmt.

---

1) Archäologische Funde im Neuen China, Peking 1972, Tafel 116

## 4.3. Die Vasen zur West-Chin-Zeit
### Einteilung des Dekors in zwei Hauptstilrichtungen

In der weiteren Chronologie dieses Gefäßtyps nun muß ein Einschnitt gemacht werden, denn die Komposition des plastischen Dekors entwickelt sich in zwei Richtungen, die teilweise parallel verlaufen.
Beide Linien beginnen in der Wu-Zeit - eine genaue zeitliche Abgrenzung ist zur Zeit noch nicht mit Bestimmtheit zu machen - und ziehen sich hin bis zur Yüan-Zeit. Doch ihre Grundkonzeption hat sich gewandelt; das heißt, Symbolgehalt und die damit verbundene Komposition des Dekors sind nicht mehr dieselben. Ein Wandel in der religiösen Auffassung des Menschen in Bezug auf das Jenseits und die Welt der Toten hat sich vollzogen.
Vielleicht ist dies aber auch schon eine zu weitgehende Interpretation und es hat nur ein Fortschritt in der künstlerischen Fertigkeit und in der Wiedergabe neuer Ideen stattgefunden.
Eines aber haben die Vasen der Chin-Zeit mit den früheren gemeinsam. Immer noch ist jede Vase ein Einzelstück in ihrer Ausführung, oft bedingt durch die finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers, doch vor allem durch die handwerkliche Arbeit.
Betrachtet man die Anzahl der Chin-zeitlichen Vasen, die bisher gefunden wurden, so stellt man zwar einen beträchtlichen Zuwachs fest, doch ist ihre Produktion verglichen mit anderen Grabbeigaben noch verschwindend gering. Es bleibt also weiterhin ein sogenannter Luxusgegenstand, eine Grabbeigabe für Verstorbene der gehobeneren Gesellschaftsschicht, deren Wert nicht so sehr im Material liegt wie in der Art der Ausführung und des Dargestellten. Interessant, oder besser gesagt, von großem Nutzen scheint sie nur für den Toten gewesen zu sein, denn die Fundstellen dieses Gefäßtyps, einschließlich der allerneuesten Ausgrabungen, beschränken sich nur auf den Grabkomplex.
In kurzen, einleitenden Sätzen soll nun ein zusammenfassender Überblick über die charakteristischen Merkmale der beiden Dekorformen dieser Zeit gegeben werden.

Stil A : Wie in der vorausgehenden Wu-Zeit konzentriert sich der eigentliche Dekor auf Gefäßhals und -schulter, wobei man ihn nun in zwei Zonen gliedern muß.
Die erste Zone bezieht den Raum zwischen dem tellerartigen Rand der Vasenschulter bis zur Mündung ein. Hier sind meist vier Ch'üeh-Pfeiler (oft sind es auch nur zwei) angebracht, von denen je zwei eine Halle einrahmen. Menschen füllen die Zwischenräume aus. Eine dicht gedrängte Komposition wird vermieden. Der Horror vacui, der so manche Wu-Vase auszeichnete, ist vergessen.
Hinter allem bleibt sichtbar und nicht durch plastischen Dekor kaschiert der Gefäßhals. Die zweite Dekorzone beginnt mit der Mündung. Ob es noch eine funktionstüchtige Mündung oder nur noch eine Pseudomündung ist, bleibt von Fall zu Fall in Frage gestellt. Auf dem Mündungsrand selbst sind vier kleine Töpfe aufgestellt, zwischen ihnen meist die zu diesem Typ weiterhin gehörenden Menschenfiguren. Bisher waren sie uns nur im Erdgeschoß oder in der untersten Dekorzone aufgefallen. (Abgesehen von dem Beispiel der Übergangszeit) -
In der Chin-Zeit aber sind sie meist in beiden Zonen vertreten. Der Deckel der Vase ist meist ein mehrstökkiges Gebäude, das nun detaillierter und den architektonischen Maßstäben gerechter wiedergegeben wird.
In der Weiterentwicklung des Stiles A verschwindet allmählich das Motiv der Vögel, die bisher eine dominierende Rolle zu spielen schienen. Auch das Motiv der vier kleinen Töpfe wird umgewandelt oder ersetzt durch vier kleine Speicherhäuser oder einräumige, eingeschossige Türme.

Stil B : Dieser Stil, der frühestens zur Mitte der Chin-Zeit seine Ausprägung findet, weicht stark von dem bisher bekannten ab. Nur zwei Beispiele wurden bisher veröffentlicht. Sie weisen noch den tellerartigen Rand auf. Auf der Gefäßschulter und um den Hals herum ist der plastische Dekor aufgebaut. Auffallend ist, daß der Künstler ihn wieder auf eine einzige Zone beschränkt und ihn nicht wie in Stil A auf zwei Zonen verteilt. Die Halle wurde nur bei einem Beispiel übernommen,doch die Ch'üeh-Pfeiler fehlen. Die vier kleinen Töpfe wurden beibehalten und nun direkt an der eigentlichen Gefäßmündung angesetzt. Letztere wurden bisher nur ohne einen zugehörigen Deckel oder Aufsatz gefunden.
Eine offensichtliche Wertsteigerung haben die Menschenfiguren erfahren, denn sie sind zum Hauptbestandteil des Dekors geworden, leicht erkennbar an ihren großen Proportionen im Vergleich zum Gesamtdekor.

Beide Stilarten spielen auch in den darauffolgenden Dynastien eine wesentliche Rolle, doch muß darauf hingewiesen werden, daß Vasen vom Stil B im Laufe der Zeit eine schlanke, sehr in die Höhe gezogene Form erhalten und dann offensichtlich als Weinaufbewahrungsgefäße den Toten mit ins Grab gegeben werden.

Die Entwicklung der beiden Stile A und B soll nun getrennt voneinander an Beispielen dargestellt werden.

## 4.4. Beispiele für den Stil A

Das erste ausgeprägte Beispiel vermittelt uns ein Fund aus einem Grab im Kreise Yü yao 余姚 ,Chekiang, datiert in das fünfte Jahr der Regierungsdevise Yüan K'ang, das heißt, in das Jahr 295 n.Chr. (vgl. Abb.86 - 87) [1]
Die leicht bräunlich glasierte Vase befindet sich heute im Provinzialmuseum der Stadt Hangchou in Chekiang.[2] Leider gibt J.M. Addis zu dieser Vase, ebenso wenig wie zu seinen weiteren Beispielen, Angaben zur Größe usw. Andere Veröffentlichungen, die weitere Angaben dazu bringen könnten, sind mir nicht bekannt.
Das Gefäß ist mit einer ungleichmäßig verlaufenden Glasur überzogen, die den unteren Teil der Wandung frei läßt. Zwei Dekorzonen gliedern den Gefäßbauch, vom Töpfer kenntlich gemacht durch Bänder von aneinander gefügten Rauten, die mit Hilfe eines Stempels in die noch weiche Tonfläche gedrückt wurden. Das gleiche Muster wurde auch bei der Gestaltung des tellerartigen Randes angewandt. Die Motive innerhalb der ersten Dekorzone sind nicht identifizierbar. Die zweite Zone zeigt neben anderem einen Musikanten in dem von der europäischen Archäologie her bekannten Knielaufschema. Plakettenartige Ornamente stellen die Verbindung zwischen Gefäßschulter und -rand dar. Die plastische Ausschmükkung des Halses zeigt die ersten Schritte einer Veränderung in der Komposition. Um den oberen Teil des Halses legt sich ein breiter Steg, durch den die Anordnung des Dekors etwas aufgelokkert wird und den ersten Ansatz einer zweiten plastischen Dekorzone bildet. Im unteren Teil sehen wir eine Grabstele, deren Inschrift, falls vorhanden, durch den Glasurüberzug nicht mehr lesbar ist. Links von ihr ein Musikant, hergestellt mit dem uns schon bekannten Model; daneben Menschenfiguren mit vor der Brust verschränkten Armen. Rechts von der Stele eine Figur in lässiger Pose, halb auf dem Schulterrand sitzend. Die weiteren Darstel-

---

1) Die Regierungsdevise 元康 fällt in die Zeit des Kaisers Hui-ti 惠帝 , der der Sohn des Begründers der West-Chin-Dynastie, Wu-ti 武帝 ,war.
2) J.M.Addis op.cit. p.6

lungen können nicht näher bestimmt werden.
Die Gestaltung der Rückseite wurde nicht abgebildet. In der oberen Zone sitzen Vögel, teils auf dem Steg, teils auf dem kleinen Topf an jeder Seite des Gefäßhalses. Als Deckel dient die Miniaturausgabe eines Gebäudekomplexes, dessen Bodenplatte die Vasenöffnung verschließt.
Einen Schritt weiter bringt uns eine Vase aus Nanking, die von einer niedrigeren Qualität ist. Aufgrund der sie begleitenden Grabfunde wurde sie in die Sechs-Dynastien-Zeit datiert. [1)]
Sie hat eine Höhe von 66,6 cm; der Mündungsdurchmesser beträgt 15,5 cm; der Bodendurchmesser 13 cm und die Gesamthöhe des plastischen Aufbaues 33,8 cm (vgl. Abb.88 - 89).
Die Ausführung dieses Gefäßes fällt sehr schlicht aus. Der Bauch ist undekoriert und lediglich von einer Glasur, die nicht näher beschrieben wurde, überfangen. Reparaturstellen unterbrechen die Fläche.
Auf dem Schulterrand sind sparsam Dekorelemente angesetzt. Zwei Töpfe wurden bündig mit dem Rand befestigt und lenken durch ihr großes Format die Aufmerksamkeit auf sich. Rechts und links von ihnen sind Menschen angebracht. Schon allein an der Ausführung dieser Figuren ist zu erkennen, daß hier kein Meister am Werk war. Es sind eigentlich nur Umrisse von Menschen, die man auf dem Rand befestigt hat. Aufgrund der großen Ähnlichkeit der Figuren miteinander kann man wohl davon ausgehen, daß hier ein Model benutzt wurde. Durch leichte Einritzungen wurde in wenigen lockeren Linien das Gewand dargestellt, das somit gleichzeitig den Menschenkörper wiedergibt. Diese sogenannte Gewandfigur trägt ein weites, scheinbar einteiliges Gewand aus leichtem Stoff, der in weichen Linien über den Körper fällt. Die Figur - man sieht wohl nur die Büste - hat einen Teil des Gewandes über den Kopf gezogen. Auf den ersten Blick glaubt man einen Glorienschein darin zu erkennen. Nach den Wu-zeitlichen Vasen (vgl. Abb.75, 81 - 85) ist dies nur ein weiterer Schritt in den Anfängen der buddhistischen Kunst, die um diese Zeit begann, in China Fuß zu fassen.

---

1) Nan-ching liu-ch'ao-mu ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi 南京六朝墓出土文物選集 Shanghai 1959, Abb.24

Die Ch'üeh-Pfeiler wurden hier weggelassen. Oberhalb des Tellerrandes läuft die Gefäßschulter in den glatten Hals über. Die Vasen der frühen Chin-Zeit lassen fast alle die Silhouette der Vase genau erkennen.
Erst gegen Mitte beziehungsweise Ende des vierten Jahrhunderts setzt auch hier wieder das Bestreben des Künstlers ein, die Komposition um Hals und Mündung so komplex zu gestalten, daß man fast wieder von einem Horror vacui sprechen kann und die genaue Form der Vase erraten muß. Hier hingegen erkennt man die weiche, fließende Linienführung der Vasenform noch, die nur durch den angesetzten Rand mehr oder weniger abrupt unterbrochen wird. Der Gefäßhals selber ist unverziert bis auf eine große, viereckige Öffnung, die vermutlich auf beiden Seiten anzutreffen ist. Ähnliches sahen wir bereits auf einer Wu-Vase. Die Öffnung ist verschieden zu deuten. Es ist ein Fenster oder die Tür eines Hauses, dessen Massivbau durch den Gefäßhals verkörpert wird, so daß das ganze Gefäß noch viel stärker als bisher eine Einheit bildet und die Bedeutung des Dekors sowie seine Aussage auf den ganzen Vasenkörper übergreift.
Waren bei den bisherigen Beispielen der Wu-Zeit die Vasen oft nur Träger des Dekors, der teilweise von künstlerisch hohem Wert war, so liegt bei dieser Vase der Aussagewert vielleicht gerade wegen der schlichten und leicht rustikal, grob wirkenden Ausformung doch weitaus höher. Der Betrachter wird nicht erst durch eine aufwendige, diffizile Ornamentierung abgelenkt, sondern er spürt vielmehr durch die bewußte Schlichtheit direkt den Sinn, der dahinter steht (siehe Kapitel Funktion).
Der Gefäßhals endet in einer weich ausgeformten Mündungslippe. Wieder bleibt die Frage offen, ob es sich um eine funktionstüchtige Mündung handelt oder nicht. Wäre es eine Pseudomündung, so wäre damit die Funktion als Grabbeigabe unterstrichen. Auf dem Mündungsrand sind zum erstenmal Menschenfiguren dargestellt, die wir vorher nur in der Haupt- beziehungsweise in der unteren Zone vorfanden. Damit ist nun die Trennung der einen großen Halszone in zwei Teile endgültig vollzogen. Der angelegte Steg der Vase aus Hangchou wurde ersetzt durch einen verstärkten und weiter ausladenden Mündungsrand, der nun ebenfalls durch symbolbeladene

Ornamentelemente verziert wird. Die Menschen - es sind vier - wurden mit dem gleichen Model scheibenartig geformt. Ihre Oberkörper neigen sich leicht nach vorne. Es scheint, als befänden sie sich auf einer Art Terrasse im oberen Geschoß des Gebäudes und hielten Ausschau in alle vier Himmelsrichtungen, sich dabei über die Balustrade lehnend. In ihrem Rücken ragt ein verhältnismäßig niedriges Dach empor, gestützt von rechteckigen Pfeilern. Aus dem Photo geht nicht klar hervor, ob diese Stützen fest mit der Mündung verbunden sind oder ob sie lose dem inneren Rand der Lippe aufsitzen, so daß das obere Geschoß samt Dach als Deckel abzuheben ist. Das Dach selbst scheint als Walmdach konstruiert zu sein. Die Form hebt klar die Übernahme der Wu-Tradition hervor. Die Gratenden und die Enden des Giebels sind nach oben gezogen, so daß wieder die bekannte Sichelform entsteht. Auch bei diesem Dekorelement fällt die Schlichtheit des Gefäßes auf.

Trotz der Größe des Daches, das somit viel leichter zu unterteilen und zu verzieren ist, wurde jede Anstrengung in dieser Richtung unterlassen. Vielleicht war es nicht das Ziel des Töpfers, eine sehr dekorative Vase zu kreieren, sondern statt dessen mit nur wenigen Mitteln die Aussage des Gefäßes auszudrücken. Die Hauptelemente des üblichen Dekors, die zu jener Zeit wohl allgemein verständlich und bekannt waren, sind vorhanden, das Gefäß ist somit vollendet.

Genauso gut können aber auch die Besitzverhältnisse des Auftraggebers die Begründung für seine Sparsamkeit liefern. Man kann diese Vase nicht von vornherein als schlechte Arbeit abtun, wenn auch der erste Eindruck diese Bewertung aufkommen läßt. Dennoch besteht die Möglichkeit, daß diese Arbeit aus den Händen eines mit diesem Typus noch nicht so vertrauten Handwerkers stammt oder daß die Fähigkeiten des Mannes noch nicht so ausgereift waren wie die seiner Kollegen.

Etwas weiter entwickelt ist das folgende Beispiel, das, um den Symbolgehalt der Vase zu vervollständigen, noch weitere bekannte Dekorelemente heranzieht.[1)]

---

1) KK 1963,6, S.304 南京甘家巷和童家山六朝墓

Es stammt ebenfalls aus Nanking und wurde vielleicht sogar in derselben Werkstatt hergestellt (vgl. Abb.90 - 91).
Das Gefäß gleicht in Ausführung und Stil sehr dem vorangegangenen. Es hat folgende Maße : Gesamthöhe 42 cm, Bauchdurchmesser 26 cm und einen Basisdurchmesser von 16 cm.
Überzogen wird es von einer schwarzen, teilweise ins dunkelbraun überfließenden Glasur. Der Scherben selbst wurde aus rötlich-gelbem Ton geformt. Diese beiden Angaben lassen auf eine Herstellung des Gefäßes in Te-ch'ing, Chekiang, schließen. Nach den gegenwärtigen Kenntnissen wurde allein hier eine schwarze Glasur gebrannt.
Das Gefäß wirkt plump, unsauber gearbeitet und seine Proportionen stehen in einem nicht ausgewogenen Verhältnis zueinander. Es fällt schon durch einen zaghaft angedeuteten Fußring aus dem Rahmen des bisher üblichen. Der Fußring ist flach, scheibenartig gearbeitet und kaum vom Gefäß abgesetzt. Der Bauch ist gedrungen und ohne einen betonten Absatz, der eine Schulter erkennen ließe. Mehrere grob verbundene Risse durchziehen die Wandung, die mit buddhistischen Figuren, Tiermasken und Fischen oder Schleichen in leicht erhöhtem Relief dekoriert ist. Diese Beschreibung stützt sich hauptsächlich auf den chinesischen Text.
Mit dem großen, schräg nach oben gezogenen, tellerartigen Rand direkt verarbeitet sind der Unterbau des zweistöckigen Hauses und die davor befindlichen Bauelemente. Das Gebäude zeigt eine große Türöffnung auf der Vorderseite, die wir auf diesem Photo sehen. Die Rückwand scheint hingegen geschlossen zu sein, da kein Lichtschein nach vorne dringt. Da also nur ein Eingang vorhanden ist, brauchten auch nur zwei Ch'üeh-Pfeiler errichtet zu werden. Diese sind schlicht und einfach strukturiert; der Sockel ist mit tiefen, senkrechten Linien eingeritzt, die wohl die Bauweise der Architekturvorbilder im Diesseits wiedergeben sollen. Das flache Walmdach, schwach akzentuiert durch emporgezogene Giebelenden, liegt scheinbar direkt dem Sockel auf. Neben dem Pfeiler steht je ein Topf, am Gefäßrand noch mit einem nicht identifizierbaren plastischen Ornament versehen, vielleicht nur eine schlechte Ausführung eines Vogels ? Laut der Aussage des chinesischen Archäologen befinden sich auf der Rückseite des Untergeschosses zwei

weitere Töpfe dieser Art. Die "kosmische" Zahl 4 wird also immer eingehalten. - Vor der Türöffnung, in einer Höhe mit den beiden Ch'üeh-Pfeilern, befindet sich die Gestalt eines Menschen. Wie auf der vorigen Vase, so ist auch diese Figur aus einem Model gepreßt, wie sich im Vergleich mit den im zweiten Stock angebrachten Figuren eindeutig beweisen läßt. Die Form selbst ist nicht sehr sorgfältig gearbeitet worden. Nur schwach sind die Umrisse der Figur erkennbar, doch es ist eine Gestalt, die kniend sitzt, die Arme zur Brust erhoben und die Hände im Anbetungsgestus haltend. Einzelheiten des Gesichts, wie Augen, Nase und Mund sind verschwommen. Der Text sagt aus, die Figur trage einen Knoten oder einen Hut, doch scheint mir dies nur erraten zu sein, da das Model zu unsauber und oberflächlich bearbeitet wurde, um solche Details wiedergeben zu können. Im Rücken der Figur breitet sich ein "Heiligenschein" aus. Könnten es nicht vielmehr die Ränder des Models sein, die zur Stütze und zur besseren Befestigung der Figur nicht entfernt worden sind?
Das obere Geschoß des Gebäudes drückt das untere optisch gesehen zusammen; der vorkragende Halssteg hängt zu weit über, ist zu breit geraten und außerdem dem Anschein nach überlastet durch sieben Figuren gleicher Ausführung und gleichen Typs wie die im unteren Geschoß. Sie sitzen im Halbkreis dicht nebeneinander.
Die Rückseite des Gefäßes bleibt unbelebt. Gekrönt wird der Halssteg durch ein Gebäude von quadratischem Grundriß und abgerundeten Mauerkanten. Vorne und hinten sitzt eine Öffnung. In der Tür selbst hockt eine weitere Figur, die wohl auf ein leicht erhöhtes Podest gestellt ist, da sie die vorderen Gestalten überragt. Genau abgeschlossen wird dieses Gebäude durch ein Dach, das nicht wie üblich etwas vorragt, sondern in diesem Falle als funktionstüchtiger Deckel anzufassen und abzuheben ist. Er ist als einziges Element unglasiert geblieben und zeigt den rötlich-gelben Ton des Scherbens.
Allmählich erleben wir, wie der Künstler (Töpfer), gestützt auf seine bisherigen Kenntnisse, neue Techniken und neue Formen ausprobiert und langsam zur Vollendung und sicheren Beherrschung führt.

In der Wu-Zeit konzentrierte sich der Dekor noch auf die eine Zone zwischen tellerartigem Schulterrand und Gefäßmündung. Zur Zeit der Chin-Herrschaft verdoppelt, verdreifacht und vervielfacht sich der Aufbau des Dekors. Die beiden zuletzt aufgeführten Vasen leiten diese neue Entwicklung ein, das könnte auch ihre noch technische Unvollkommenheit erklären. Die Mündungslippe beziehungsweise ein darunter liegender weit vorragender Halssteg (Pseudo-Lippe) wurde als mögliches Dekorfeld entdeckt. Man gewinnt den Eindruck, als seien zuerst nur versuchsweise die wichtigsten Dekorelemente auf die beiden Zonen verteilt worden.
Der früheren Hauptzone wurde nun die kleinere Rolle zugeteilt, sowie dementsprechend auch die kleinere Bedeutung. Sie enthält nur noch den Schmuck, der logischerweise auch dorthin gehört,das heißt, den Eingang zum gesamten dargestellten Gebäudekomplex sowie die beiden ihn flankierenden Ch'üeh-Pfeiler, eventuell eine oder mehrere Grabstelen, die auch in der Realität vor dem Gebäude stehen. Oft stehen auch einige Figuren vor beziehungsweise neben dem Eingang, sozusagen als Wachtposten oder als Empfangskomitee.
Die einzelnen Stockwerke des Gebäudes selbst werden nicht mehr summarisch durch ein mehrstöckiges Dach repräsentiert. Die Architektur wird nun mehr der Realität angepaßt, was sicher der künstlerischen Weiterentwicklung des Töpfers zuzuschreiben ist. Die verkürzte Formel " X - Dächer = X - Stockwerke" wird in ihre einzelnen Komponenten zerlegt und jedes Teil etwa maßstabgetreu und realistisch proportioniert aufgebaut.
Die vier kleinen Töpfe, die anfangs noch im Untergeschoß untergebracht waren, rücken nun in die obere Zone vor.

Ein hervorragendes Beispiel für die typische Grundform dieses Gefäßtypus vom Stile A in der frühen Chin-Zeit liefert uns die Vase aus dem Chu-chi-Distrikt in Chekiang (vgl. Abb.92 - 93) [1].
Wäre sie nicht schon allein wegen der Art der Komposition des Dekors und der keramischen Grundform in diese Zeit datierbar, so

---

1) T. Akiyama op. cit. p.90, pl.155

hätte uns die Entstehungszeit der Grabanlage selbst, in der sie gefunden wurde, dazu verpflichtet. Von ihr weiß man, daß sie im 1. Jahr der Regierungsdevise Yung K'ang 永康 ,das heißt, im Jahre 300 n.Chr., gebaut wurde. Wie die Vase in Hangchou wurde sie in der Regierungszeit des Kaisers Hui-ti (West-Chin) geschaffen.

Die Höhe des Gefäßes beträgt 39 cm. Die keramische Grundform setzt sich zusammen aus einem flachen Boden ohne Fußring; der Gefäßbauch steigt, sich langsam nach außen neigend, an und läuft, nachdem er etwa die Hälfte der Gesamthöhe des Gefäßes erreicht hat, in die Schulter über, der ein leicht hochgezogener, tellerartiger Rand aufgesetzt wurde. Sie endet in einem fließenden Übergang im Gefäßhals mit der kurzen Mündungslippe.

Eine Seladonglasur verziert das ganze Gefäß. Ihre genaue Farbnuancierung ist nicht bekannt. Kartuschen von Phönix und Drachen, sowie schreitende Menschen, die einen langen Gegenstand vor sich hertragen, wurden dem Schulteransatz aufgedrückt. Die Aufnahme bietet uns nicht, wie es bisher oft der Fall war, die Vorder- oder die Rückansicht, sondern den Blick schräg auf die Seite.Die Hauptfront des architektonischen Aufbaus befindet sich links. Wir erkennen sie an den zwei Ch'üeh-Pfeilern, die uns immer auf den Eingang einer Anlage hinweisen und den beiden Figuren, die in ehrfurchtsvoller Haltung zwischen ihnen sitzen. Rechts davon ein Tor, ein schweres Walmdach, auf zwei starken Säulen ruhend; dahinter ein dunkler Fleck, der wohl eine Öffnung anzeigen soll. Leider ist nicht bekannt, ob dies die einzige Öffnung im Gefäßhals ist, oder ob sich auf jeder der vier Seiten eine befindet. Doch schon diese eine Öffnung besagt, daß man die Bedeutung des Gefäßes nicht allein auf seinen oberen Teil mit dem plastischen Aufbau beziehen soll, sondern daß das Gefäß im gesamten eine unlösbare Einheit bildet, und daß der hohle Innenraum der Vase für die Frage nach der Bedeutung ebenso eine nicht zu übersehende Rolle spielt.

Nach E.v.Erdberg besitzt das Grabgefäß an sich eine wichtige Eigenschaft: "Es nimmt auf, hält fest und schützt den Inhalt. Es bietet also das, was der Mensch in der erschreckenden Weite des unbegrenzten Raumes für sich finden muß: eine Umwallung für sein

Dasein. Daß Gefäß und Haus auf der Basis des schützenden und bewahrenden Umschließens und Enthaltens im Bewußtsein des Menschen eine Verbindung eingehen konnten, beweist die Hausurne. ....
Hatte sich die Vorstellung, daß das Gefäß der Umwallung einer Behausung entsprach, einmal eingebürgert, so konnte es zum Symbol derselben werden. Es vermittelte diese Vorstellung, es machte sie sogar magisch wirksam." [1]

Doch kehren wir zurück zu den künstlerischen Neuerungen und dem weiter entwickelten Formgefühl des Chin-Töpfers. Im Gegensatz zu seinen früheren Kollegen besaß er oder eignete sich allmählich ein besseres Gespür an für die Einheit von Form und Dekor. Er setzt seine Architektur zwar weiterhin auf die Gefäßschulter, wo sie aus rein technischem Denken auch hingehört, er verwendet auch die gleichen Symbolelemente, aber er "stapelt" sie nicht scheinbar wahllos aufeinander. Er teilt das Gefäß optisch gesehen in zwei Hälften und bemüht sich eine Symmetrie in der Ornamentik zu erzielen. So wird der Dekor an sich überschaubarer und vermittelt dem Betrachter ein Gefühl von Ordnung, wohl bedachter Planung beim Aufbau des Gefäßes. Fast könnte man glauben, der Künstler arbeite nach einem vorgezeichneten Schema, durch das er mit der Zeit eine gewisse Routine bei der keramischen Ausformung erlangt. Diese Ausstrahlung von Harmonie spüren wir auch bei der folgenden Vase, die sich im Provinzmuseum von Chekiang befindet (vgl. Abb.94) [2].

Das Gefäß ist in einem hervorragenden Zustand aufgefunden worden. Genaueres über die Fundumstände, Fundort, Maße usw. wurde nicht mitgeteilt.

Gelb-grüne Glasur bedeckt die Vase nur unvollständig, nur einige herausragende Bau- oder Zierelemente weisen eine dickere Glasurschicht auf und zeigen so den schönen, satten Farbton. Sechs oder acht aus Modeln gepreßte und applizierte Kartuschen zieren den

---

1) Eleanor von Erdberg: Die Magie der Grabbeigabe in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S.118/9

2) Okazaki Takashi: Chugoku no rekishi 中国の歴史 (魏晋南北朝の世界) Tokyo 1976 - 77, p.60

Bauch der Vase. Auf der hier abgebildeten Seite sind ein Löwe oder eine Chimäre und eine Eidechse zu erkennen. In diesem Falle kann man letzteres Tier wohl eindeutig als Eidechse oder Gecko identifizieren, wenn es auch manchmal ein fisch-ähnliches Aussehen hat. Das Photo klärt die Frage. Neben dem Kopf ist links ein winziger Fuß zu erkennen.

In der weiteren Ausführung weicht diese Vase von den uns bisher vertrauten Beispielen ab, doch bleibt sie auch eine Ausnahme darin. Der tellerartige Rand, der sonst die Silhouette des Gefäßes unterbricht, ist hier betont klein und zierlich gehalten, so daß das Auge des Betrachters vom Gefäßbauch zum Dekoraufbau gleiten kann. Er setzt sich zusammen aus einer Halle und den sie begleitenden Elementen, sowie einem von einer hohen Mauer umschlossenen Hauptgebäude mit zwei Stockwerken.

Die unterste Zone, zwischen Tellerrand und "Mündungslippe" zeichnet sich durch hohes Relief der einzelnen Motive aus, während sie üblicherweise freiplastisch gearbeitet waren. Stark hervorgehoben ist die dreistöckige Halle. Vergleicht man sie mit den Wu-zeitlichen Beispielen, so waren dort die einzelnen Etagen sehr dicht übereinandergefügt und bildeten eine geschlossene Einheit. Hier ist die Konstruktion sehr viel gelockerter und verbindet auf praktische Weise ein Dach mit der Mündungslippe, so daß ein fließender Übergang von Dekor zu Vase stattfindet. Ein schweres Walmdach, von dem der hintere Teil in die Wandung des Gefäßhalses übergeht, lastet auf atlantenartigen Tieren, die das Dach tragen. Direkt auf dieses Dach gesetzt sind die Tragsäulen des darüberliegenden Daches. Letzteres ist nur ein Teil der Mündungslippe, die anstatt sich leicht nach oben zu wölben, hier scheibenartig ausgebildet ist und nach unten abzufallen droht. Abgegrenzt von dieser "Plattform" wird es durch aufgeworfene Gratenden zu beiden Seiten. Das Dach selbst weist schwache senkrechte Einschnitte (in der Lippe) auf, in Anlehnung an die Ziegelrillen und -furchen. Leicht nach innen gesetzt wurde darauf das dritte Dach auf schmalen, rechteckigen Pfosten errichtet. Unterhalb des ersten Daches wurde eine rechteckige Öffnung in den Gefäßhals eingeschnitten. Rechts und links des Einganges steht ein Ch'üeh-Pfeiler. Nur die Hell-Dunkel-Kontraste des Photos ermöglichen eine genaue Abgren-

zung des hohen Reliefs von der Wandung. An die Pfeiler schließt sich eine Aufreihung von menschlichen Figuren an, die wahrscheinlich das ganze Gefäß umfaßt. Es sind Darstellungen der gleichen Art, wie wir sie auf den Gefäßen der Wu-Zeit (Tang-wang-kung Kommune, Kreis Chin-t'an, Kiangsu, 276 n.Chr. u.a.) sahen, wo sie als Ornamente auf den Bauch gepreßt waren oder (Wu-yi, Chekiang, Ende der Wu-Zeit) wo sie als kleine Halbplastiken ebenfalls den Schulterrand säumten. Sie ähneln stark den späteren Monumentalplastiken von Buddhas. Mit gekreuzten oder untergeschlagenen Beinen (dhyanasana?) sitzen sie auf dem Rand, die Arme hängen schlaff am Körper herunter und die Hände sind (in den Ärmeln ?) im Gewand verborgen. Der ganze Mensch scheint in Meditationshaltung versunken zu sein. Ein scheinbar einteiliges, überhängendes Gewand bedeckt den Körper und wirft große, halbkreisförmige Falten. Die Gesichter sind gleich geformt. Auch hier wurde mit Modeln gearbeitet. Eine Kopfbedeckung oder den schon bekannten Heiligenschein weist keine der Figuren auf. - Spiegel, die ebenfalls aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts stammen, zeigen in ihrem figürlichen Dekor neben symbolischen Tieren, Dämonen und Gottheiten auch Menschengestalten von diesem Typ. Kleidung und Haltung der Personen ist die gleiche, nur tragen sie auf dem Spiegel eine hut-artige Kopfbedeckung. Spiegel mit figürlichem Dekor in Halbrelief erscheinen zwar schon in der späten Han-Zeit, doch erreicht ihre Produktion erst um das vierte Jahrhundert eine Blütezeit.[1] (siehe auch S.139, Fig.20).

Wie die Keramikgefäße mit figürlichem Dekor werden auch sie hauptsächlich in Chekiang hergestellt, was zu beweisen scheint, daß die Idee und der Antrieb zu einer solchen Ornamentierung ihren Ursprung in diesem Teil Chinas hat. Das bedeutet, die Erklärung für all dies muß in der Volkskunde dieser Region zu finden sein, da die Massenflucht der "Han"-Chinesen erst im dritten Jahrhundert gen Süden einsetzte, der damals noch von teils nicht-

---

1) Vergleiche dazu die Beispiele in: 王士倫 :浙江出土銅鏡選集 Peking 1957, Han-Zeit : Abb.9, 13, 17, 29 usw., 4.Jh. Abb.25

sinisierten Volksgruppen besiedelt war.
Das Motiv der Vögel begleitet diese Gewandfiguren sowohl auf den Spiegeln als auch auf der Vase. Hier sitzen sie auf der Mündungslippe, teils mit geschlossenen Flügeln dem Betrachter zugewandt (siehe rechts), teils mit ausgebreiteten Flügeln vor kleinen, eingeschossigen Gebäuden mit Walmdächern.
Im vierten Jahrhundert wird das Motiv der vier kleinen Töpfe an jeder Seite oft ersetzt durch kleine speicherartige Gebäude. Es sind keine Ch'üeh-Pfeiler, da sie rund oder viereckig, mit oder ohne Fenster oder halbkreisförmige Öffnung sein können, nie aber bestehen sie aus dem für die Pfeiler so typischen Sockel und dem das Dach tragende Geschoß. Vielleicht könnte man sie auch als Pavillon interpretieren.
Oberhalb der Halle liegt das Hauptgebäude. Es ruht offensichtlich auf vier Tonstützen, die wie Teilwände ausfallen und auf der Mündungslippe errichtet sind. Die Hausanlage mit der sie umschliessenden Mauer scheint ein eigenständiges Bauelement zu sein und ohne feste Verbindung (vom technischen Standpunkt gesehen) zur Vase zu stehen. Es scheint, als könne man sie im gesamten hochheben und somit als Deckel verwerten. Die Gehöftmauer geht etwa bis zur Hälfte des ersten Stockwerkes und ist quadratisch gebaut. Abgeschlossen wird die Mauer, die in jeder Himmelsrichtung eine breite Toröffnung freiläßt, durch einen Kragen, der auch den Eingang einbezieht. Auf jeder Mauerecke sitzt ein Vogel. Im Innern des Hofes erhebt sich das Hauptgebäude, dessen zwei Stockwerke sich nicht durch architektonische Besonderheiten auszeichnen.

In der nun folgenden Periode, etwa bis zur Mitte der Chin-Zeit, das heißt, bis zum Jahre 316 n.Chr., als die Dynastie der West-Chin-Zeit durch die der Ost-Chin (317 - 420) abgelöst wurde, scheint dieser Gefäßtypus eine traditionelle Grabbeigabe gewesen zu sein. Die Produktionsrate war sehr hoch, wie die vielen Funde aus dieser Zeit zeigen. Dennoch gibt es keine Massenware, jedes Stück ist einzigartig. Sicher gab es gewisse Regeln, die der Töpfer zu beachten hatte. Die Hauptelemente des Dekors in einer be-

stimmten Anordnung waren ihm wohl vorgeschrieben, um die Aussage des Gefäßes zu gewährleisten, doch in der Art der Ausführung, im Stil der Ausarbeitung und in den Details war ihm freie Hand gelassen. So gleichen sich die Gefäße in manchen Punkten im Aufbau, doch bleibt jedes für sich ein eigenständiges Meisterwerk.
Die folgenden Beispiele unterstützen diese Aussage.
Am bekanntesten ist das Stück, das auf einer Ausstellung der Volksrepublik in London zu besichtigen war (vgl. Abb.95 - 96) [1]. Ausgegraben wurde es 1965 in Shao-hsing, Chekiang. Es ist in sehr gutem Zustand und weist noch vollständig die grünliche Glasur auf. Die Gesamthöhe beträgt 46,6 cm. Die keramische Grundform ist wieder der übliche Halstopf. Der Bauch ist dekoriert mit sechs Motiven, unter anderem einem springenden Pferd mit Flügeln, sowie einem Musikanten. Es ist der gleiche Typ, den wir schon auf der Vase in Hangchou bemerkten. Diese Musikanten finden sich später in buddhistischen Höhlen wieder, wie in Kung-hsien.
Der Schulterrand ist leicht emporgewölbt und trägt den symmetrisch angebrachten Architekturaufbau. Den Eingang zur Anlage markiert das von zwei kleinen Figuren gestützte schwere Dach des Torbaus, dessen rückwärtige Fläche in die Wandung des Gefäßhalses überläuft, so daß sie die Hälfte des Gewichtes übernimmt.Die Dachträger wirken menschenähnlich. Bären haben meist eine gedrungene Haltung, scheinen zu kauern und das Gewicht mit ihrem Nacken abzufangen. Diese Figuren aber stehen senkrecht; das Dach scheint ihre Köpfe nur leicht zu berühren, so daß die schwere Last ihre gerade Haltung nicht zu erschüttern vermag. Der ganze Typ dieser Menschen ist sehr zierlich, fast zwergenhaft. Details wie Einzelheiten des Gesichts konnten so klein nicht mehr dargestellt werden. Man sieht nur den Kopf, die vor der Brust verschränkten Arme und den Unterkörper, der von einem gewellt herabfallenden Gewand bedeckt ist. Rechts und links von ihnen kniet je eine Figur. Ihre Ausformung ähnelt den Figuren auf der Wu-Vase aus Chu-chi.

---

1) William Watson : The Genius of China - An Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China, London 1973, pl.122, 124

Es gab also auch bei der Darstellung von Menschen eine Standardform, die man wählen konnte, wenn man keine neue Form schaffen wollte oder der Auftraggeber keine speziellen Wünsche äußerte. In der weiteren Aufreihung des Dekors folgen ein Ch'üeh-Pfeiler sowie drei Menschen gleichen Models.

Das obere Stockwerk dagegen bietet eine interessante Neuerung. Die Mündungslippe, die bisher, analog zur übrigen Gefäßform, abgerundet war, ist nun abgestimmt auf den Dekor; das heißt, die ursprüngliche Funktion der Mündungslippe wurde zugunsten eines harmonischen Gesamtbildes der Architekturanlage nicht mehr betont hervorgehoben. Da diese Vase, wie viele andere, nur noch als reine Grabbeigabe gedacht war und nicht als Gebrauchsgegenstand (wenngleich man sich bei den allerersten Beispielen noch bemühte, den Anschein zu wahren), legte man auch keinen großen Wert darauf, die Funktionstüchtigkeit der Mündungslippe beizubehalten. Seit der West-Chin-Zeit wurde sie als zweite Dekorzone "mißbraucht". Damit verhinderte man automatisch die tatsächliche Benutzung der Vase und kennzeichnete dies zusätzlich durch einen fest sitzenden, nicht abnehmbaren Deckel. Somit dominiert das Ornament über der Formgebung und der Funktion der Vase. Doch war dieser Trend nicht markant.

Man findet auch weiterhin noch Vasen, wie es folgende Beispiele noch beweisen werden, bei denen die Bedeutung von Form und Dekor noch dieselbe ist.

Auf dem Ausstellungsstück steht auf jeder Ecke der "Lippe" ein einräumiges Gebäude. So wird die Darstellung der vier Himmelsrichtungen zweifach markiert. Im Mittelpunkt dieses Quadrates steht ein zweistöckiges Gebäude mit einem Eingang in jeder Himmelsrichtung. Die Aufgabe des "Empfangskomitees" haben vor jeder Öffnung zwei Menschen übernommen, gleicher Gestalt wie jene in der untersten Dekorzone.

Die Vase an sich ist eine gut ausgeführte Arbeit, doch ist sie nicht mehr das, was man sich im eigentlichen Sinne als "Modellstück" vorstellt. Ihre Ausführung wurde einem vorgegebenen Schema entnommen, das ohne große Variation oder Einfallsreichtum von Seiten des Künstlers realisiert wurde.

Nach dem gleichen Schema wurde folgendes Werk geschaffen (vgl. Abb.97) [1]. Die Vase wurde in Chekiang gefunden und befindet sich heute in der Sammlung E.T.Chow.
Sie hat eine Höhe von 49 cm; der Bodendurchmesser mißt 17,3 cm. Der Scherben besteht aus rot-braunem Ton und ist mit einem grau-grünen Glasurüberzug versehen.
Die Unterschiede zur vorigen Vase sind nicht gravierend. Statt zwei Eingängen weist diese vier auf, dafür fallen zwei Personen weg. Die "Mündungslippe" wurde ebenfalls quadratisch getöpfert. Die vier kleinen Gebäude sind zur Abwechslung einmal viereckig und nicht rund geformt, das Fenster ebenso.
Die übrige Ausstattung bleibt gleich. Die Form insgesamt wirkt etwas schwungvoller; sie hat härtere Linien und enthält mehr Spannung.
Vom gleichen Schema, doch von anderer Stilart ist eine Vase, die 1979 in einer Zeitschrift zum Verkauf angeboten wurde (vgl. Abb. 98 - 99) [2].
Der Aufbau der unteren Dekorzone variiert nur in einem Punkt. Die Menschen, hier sind es nur vier, zwei neben jedem Eingang, verharren nicht mehr in ihrer passiven Rolle. Sie knien nicht nieder und meditieren und beten an. Hier sind sie aktiv an dem Aufbau des Dekors beteiligt. Sie stehen aufrecht, halten die Hände hoch erhoben und tragen so offensichtlich das Modell eines Gehöfts. Diese Haltung ist uns nicht neu. Zwergenhafte Gestalten stützten schon auf dem Londoner Ausstellungsstück das Dach der Halle. - Eine quadratisch geformte Plattform ist zu sehen, auf der das Hauptgebäude steht mit den vier kleinen Häuschen. Jeder Ecke der Plattform wurde ein hochgezogenes Gratende angesetzt. Demnach sollte hier mit wenigen Mitteln ein Dach angedeutet werden. In

---

1) Ming-ch'i t'u-lu 明器圖錄 Chinese Tomb Pottery Figures, Catalogue, Hongkong 1953

2) Arts of Asia, March-April 1979, p.139 - Höhe 48,26 cm
Dieselbe Abbildung findet sich auch im Burlington Magazine, Nov. 1978 - demnach sollte das Gefäß in die Londoner Sotheby Auktion vom 12.12.1978 kommen. Hier werden als Höhe 50,8 cm angegeben.

dieser Art wäre es eine bisher einzigartige Darstellung. Das Modell des Gehöfts scheint eine in sich geschlossene Einheit zu sein, doch bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß das Untergeschoß den Abschluß des Gefäßhalses bildet. Die Mündungslippe,die sich dem Dekor völlig unterordnet, wird mit dem zugehörigen Hausdach abgeschlossen.
Die Hypothese, daß ein wirklich "funktionstüchtiger" Deckel vorhanden ist, ließe eher eine Datierung in die Wu-Zeit zu, doch der Stil und die fortgeschrittene Ausführung des Dekors setzen das Gefäß in die West-Chin-Zeit, das heißt, in den Anfang des vierten Jahrhunderts.
Trotz ihrer nur 52 Jahre beeindruckt diese Dynastie durch ihren großen Formen- und Ideenreichtum. Neben den schematisch aufgebauten Gefäßen gab es auch solche, die die Tradition der Wu-Zeit wieder hervorholten oder die ganz neue, gewagte Architekturkonstruktionen schufen, sowie solche, die von allem etwas boten.
In die Reihe der "normalen" Ausführungen ist jenes Beispiel einzuordnen, das im Museum der Stadt Hangchou ausgestellt ist (vgl. Abb.100) [1].
Der Autor des Buches gibt nur die Abbildung wieder, ohne nähere Einzelheiten über Fundort, -zusammenhänge oder Maßangaben über die Vase zu liefern.
Plastischer Aufbau und Vasenkörper sind deutlich voneinander abgegrenzt. Die Kartuschen auf dem Gefäßbauch sind unscharf auf dem Photo wiedergegeben, doch zeichnen sich links schemenhaft die Umrisse eines Menschen ab. Der Schulterrand hebt sich kaum von der Wandung ab. In der unteren Dekorzone steht eine Grabstele auf dem Rücken einer Schildkröte. Ob eine Inschrift in die Stele geritzt ist, kann man nicht erkennen. Doch wäre aufgrund einer vorhandenen und lesbaren Inschrift sicher die Datierung unter das Photo gesetzt worden. Links und rechts der Stele wurde eine der typischen Menschenfiguren angebracht. In der weiteren Aufzählung folgen ein Ch'üeh-Pfeiler, eine Figur und zwischen ihnen die Halle, die in dieser Komposition nicht fehlen darf. Darüber liegt der

---

1) O. Takashi op.cit.: p.36, Abb.27

Halssteg, der nicht mit der Mündungslippe gleichgesetzt werden darf. Der darauf befindliche Dekor ist schwer zu beschreiben. Die einzelnen Elemente in den beiden Zonen liegen direkt übereinander und geben ein geordnetes Bild ab. Das Motiv über der Stele ist nicht zu identifizieren. Ein Mensch kann es nicht sein und ein Architekturteil ist es nicht.
Links und rechts davon befindet sich ein Mensch, daneben ein kleines Gebäude. An dieser Vase läßt sich eindeutig beweisen, daß das Motiv der vier kleinen Töpfe durch vier Gebäude ersetzt wird. So, wie sich an den Töpfen Vögel festkrallen, so klammern sich hier zum erstenmal an einem Haus zwei von ihnen fest. Diese Komposition wiederholt sich auf allen vier Seiten. Hinter dieser "Fassade" der vier Gebäude ragt ein zweigeschossiges Gebäude empor. Das untere Stockwerk besitzt weder Ein- noch Ausgänge, sondern weist stattdessen halbkreisförmige Öffnungen unterhalb des Daches auf, ähnlich denen der kleinen Häuser auf der Londoner Vase. Auch hier schließt der eigentliche Gefäßhals mit dem Untergeschoß ab.
Das zweite Stockwerk ähnelt in der Aufmachung dem letzten Beispiel. Auch hier sind an der Spitze des unteren Daches an jeder Seite die Gratenden betont herausgezogen und aufgebogen, eine Schmuckform, die von realen Bauwerken aus dieser frühen Zeit bisher nicht bekannt ist.
Das gleiche Kompositionsschema, doch sehr viel lockerer und großzügiger in seiner Struktur, zeigt folgende Vase aus der Eumorfopoulus-Sammlung (vgl. Abb.101) [1].
Der Gefäßbauch ist gestraffter und schlanker. Auf die stärkste Stelle der Wölbung sind ca. sechs Kartuschen appliziert, von denen nur ein Jäger klar zu identifizieren ist.
Der Schulterrand trägt zwei kleine Torbauten, rechts und links davon eine Gruppe von Musikanten. Sie bieten gerade ein Musikstück dar. Sehr lebendig ist die Darstellung des Flötenspielers und des Trommlers. In einiger Entfernung über ihren Köpfen ragt

---

1) O. Sirén : Kinas Konst under tre Årtusenden, Stockholm 1942/3, Bd.1, Abb. 66 B

der Halssteg hervor, der auf den ersten Blick wieder den Eindruck einer Mündungslippe erweckt. Dennoch ist hier zum erstenmal sehr klar die Fortführung des Gefäßhalses ersichtlich. Die Pseudo-Lippe trägt die vier kleinen Häuser, die nun durch ein nicht zu identifizierendes Dekorelement mit der eigentlichen Gefäßlippe verbunden sind. Neben jedem Haus sitzt kniend eine Person, die in Größe und Kleidung von dem unteren Typus abweicht.
Bekrönt wird das Gefäß von einem zweistöckigen,doppelt überdachten Bau, der als Deckel abnehmbar ist.
Phantasie in der plastischen Wiedergabe von Architektur zeigt eine Vase, die in einem Chin-zeitlichen Grab bei Nanking ausgegraben wurde (vgl. Abb.102 - 103) [1].
Ihre Maße sind wie folgt: Durchmesser des Gefäßbauches 22 cm, Gesamthöhe des Gefäßes inklusive Aufbau gleich 41,5 cm. Dekor und Vasenform bilden eine vollendete Einheit. Beide Teile sind gleich akzentuiert.
Der bauchige Gefäßkörper ist mit vier Tierappliken verziert. Etwas unterhalb zwischen je zwei Masken ist das Motiv eines Pihsieh, eines geflügelten Fabelwesens, aufgepreßt. Die Motive auf der Rückseite des Gefäßes werden wohl die gleichen sein, da der chinesische Text keinerlei Angaben dazu bringt. Der Schulterrand ist sehr ausgeprägt und sorgfältig gearbeitet. Er markiert die Trennung zwischen Nase und Dekor. Im Innern des Randes sitzen acht Personen, mit dem Kopf am Gefäßhals befestigt. Sie haben die Beine in einer Art Lotussitz gefaltet, das heißt, der rechte Fuß ruht auf dem linken Oberschenkel, das Fußgelenk ist nach unten hin abgewinkelt. Die Hände der Figuren sind im Anbetungsgestus erhoben. Teilweise sind sie nicht mehr vorhanden. Über ihren Köpfen wölbt sich schützend wie ein Dach die Mündungslippe nach vorne. Der chinesische Text beschreibt die Rückseite der unteren Zone folgendermaßen: Zwei Ch'üeh-Pfeiler rahmen eine Halle ein, die von Stützen in Menschenform getragen wird. Der Aufbau auf der Mündungslippe ist so konstruiert, daß er eine eventuelle Füllung des Gefäßes noch zugelassen hätte.

---

1) WW 1965,6, S.37 ff 南京板桥鎮石闸湖晋墓出土文物

Man sieht genau, wie die ehemalige dreigeschossige Halle aufgelöst, die Elemente auseinandergerissen und in lockerer Form wieder aufeinandergesetzt sind. Im Untergeschoß wurde in jeder Himmelsrichtung eine Halle oder ein Tor, wie der chinesische Text es nennt, errichtet, dessen Dach von zwei plastischen, stark skulptierten Säulen in Gestalt von Bärenköpfen gestützt wird.Der Bär ist unter anderem ein Symbol für Stärke und sorgt wohl hier für die Sicherheit und die tektonische Haltbarkeit des Gebäudes. Vor den Toren hockt ein Vogel, dem Betrachter zugewandt und im Begriffe zu fliegen. In jeder Ecke zwischen den vorgesetzten Türen wurde ein Topf befestigt. Der Zusammenhang des zweiten Stockwerkes mit den darunterliegenden Hallen geht aus der vorliegenden Abbildung nicht klar hervor. In der Architektur gleichen sich die Gebäude völlig, doch kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob das zweite Stockwerk zu einem eigenständigen Gebäude im Innern des Gevierts der vier Eingänge gehört und auf ihm ruht und das eigentliche Untergeschoß deshalb unsichtbar bleibt oder ob die Säulen den aneinanderstoßenden inneren Ecken der unteren Walmdächer aufsitzen, was aus rein technischen Gründen schon wahrscheinlicher ist.

Auf den Säulen, die nun leichter als Bärenköpfe zu identifizieren sind, ruht ein schweres Walmdach, dessen Gratenden mehrfach unterbrochen sind und schon mehr die Form der späteren abgesetzten Gratziegel mit aufgepflanzten Dachreitern ahnen lassen. Das Walmdach läuft oben spitz zu und auf den Graten der schräg ablaufenden Dachflächen erheben sich die Säulen des oberen Daches. Jede der so entstandenen Hallen ist offen, das heißt, sie besitzt keine Wände.

Da diese Vase offensichtlich nur als symbolische Grabbeigabe geplant war, verzichtete man darauf, den plastischen Aufsatz als selbstständiges Element, als Deckel, zu gestalten. Das Gefäß bleibt aufgrund des pyramidenartigen architektonischen Aufbaus (siehe Hallen ohne Wände) offen.

Als letztes Gefäß in der Stilreihe A schließt sich die in einem Grab bei Nanking,Kiangsu, gefundene Vase an (vgl.Abb.104) [1].

---

1) KK 1963,2, S.108 南京高家山的六朝墓，图版玖 4

Das Grab selbst wurde nur ganz ungenau in die Zeit von 300 - 600 n.Chr. eingeordnet.
Leider liefert uns das Photo nur die Rückseite der Vase, doch läßt sich mit Hilfe des chinesischen Textes das ganze Kompositionsschema aufzeigen.
Das Gefäß ist von einer blaßgelben Glasur überzogen. Wieder ist der Akzent gleichmäßig auf Ornament und keramische Grundform verteilt. Der Vasenkörper ist stark gewölbt und seine Glasur mit großen Rissen versehen. Auf dem Ansatz der Gefäßschulter sind ringsherum die Motive von acht Pferden appliziert. Auf dem im Paßgang schreitenden Pferd sitzt ein Reiter mit einer Kopfbedekkung, an der, laut chinesischem Kommentar, noch ein Band (Quaste, Troddel) hängt. Der starke Unterbau der Vase läuft aus in einem schmalen, tellerartigen Rand. Die ausgewogene Form mit ihren weichen Umrißlinien wird ergänzt durch eine feine, auf das Detail bedachte Ausführung des Dekors.
Auf dem Innenrand knien die Figuren in der bekannten Haltung. Es sind etwa neun. Über ihren Köpfen kleben vier Vögel mit ausgebreiteten Flügeln an dem Gefäßhals, die Schnäbel berühren den Rand der Mündungslippe. Auf der uns vorenthaltenen Vorderseite sind die üblichen Ch'üeh-Pfeiler aufgesetzt. Auf unserem Photo sieht man links und rechts Teile der schweren Walmdächer mit aufgeworfenen Gratenden, die auf den Pfeilern ruhen. Zwischen ihnen soll sich eine Halle auf großen bärenartigen Stützen erheben.
Das eigentliche Hauptgebäude wurde auf der Lippe errichtet. Es ist ein Haus mit vier Türen oder, da hier nur ein Geschoß vorhanden ist, eine Halle mit vier Säulen. Getragen wird der Bau von einem in die Höhe gezogenen Tonhals, der auf dem Innenrand der Lippe sitzt. Vielleicht ist es auch die Verlängerung des Gefäßhalses (aus technischen Gründen), so daß die Lippe auch nur ein zweiter tellerartiger Rand ist. Auf den Tierpfeilern oder -säulen breitet sich ein Walmdach mit betont hervorgehobenen, hochgezogenen Grat- und Giebelenden aus. Vor jeder Öffnung knien zwei Menschen. An den vier Ecken stehen vier Töpfe. Fein ausgearbeitete Sperlinge (chinesischer Text) umklammern sie. Drachenköpfe sollen ebenfalls an die Ecken angefügt sein, doch sind sie aufgrund der Glasur und der nicht allzu guten photographischen Wie-

dergabe nicht zu erkennen.

## 4.5. Beispiele für den Stil B

Dieser Stil hat sich sozusagen als Seitenast aus dem Hauptstil A entwickelt. Die ersten Ansätze zeigten sich in einigen Vasen der Wu-Zeit. Dort war die Stellung des Menschen innerhalb des Totenkultes bewußt betont worden, indem man ihn, im Vergleich zu den Architekturelementen, stark vergrößert wiedergab.
Ähnlich verfuhr man mit dem Motiv der vier kleinen Töpfe.
Erst gegen Ende der West-Chin-Periode wurde aus dieser Variante eine eigene Stilrichtung. Läßt man die Wu-zeitlichen Anfänge beiseite, so sind aus den bisherigen Ausgrabungen nur zwei Beispiele bekannt.
Die vermehrte Produktion von Vasen dieser Art setzte frühestens gegen Anfang der T'ang-Zeit ein, das heißt, im siebten Jahrhundert. Doch diese Epoche soll hier nicht mehr behandelt werden.
Das erste Beispiel wurde in Kiangsi in einem West-Chin-Grab entdeckt (vgl. Abb.105) [1].
Der Dekor alleine hätte schon eine spätere Datierung verlangt,da die früher so wichtigen architektonischen Elemente nicht mehr im Vordergrund stehen, sondern eher nur noch ein dekoratives, flächenfüllendes Schmuckmotiv sind.
Die dominierende Rolle übernimmt nun die Verkörperung des Menschen.
Das Gefäß hat folgende Maße : Gesamthöhe 36 cm; Halshöhe,das heißt, plastischer Aufbau 13 cm; Bauchdurchmesser 29 cm und Basisdurchmesser 17 cm.
Der Vasenkörper ist von einer dünnen Schicht gelblicher Glasur überzogen, die teilweise Flecken grünen Schimmers aufweist. Der Gefäßbauch zeigt zweierlei Dekortechniken. Erstens, ein eingeritztes Ornament und zweitens, Motive in hohem Relief, Halbpla-

---

1) KK 1974,1, S.29 江西瑞昌马头西晋墓，图版伍.1

stiken. Auf der Vorderseite des Gefäßes, direkt in der Mitte, sieht man ein Loch und darüber eine in den noch weichen Scherben geschnittene Treppe mit 15 Stufen. Rechts und links davon wurde ebenfalls ein weiteres Loch in die Wandung geschnitten und eine verhältnismäßig große halbplastische Eidechse davor gesetzt. Die Form der Eidechse gleicht zwar mehr einer Schlange, doch haben wir sie auf einer früheren Vase vom Stil A genau identifizieren können. Die Plazierung des Tieres vor dem Loch erweckt den Eindruck, es wolle jeden Moment im "Erdboden" verschwinden. - Weiterer Dekor fehlt.

Die Treppe auf der Wandung leitet den Blick auf den Schulterrand, der sich in seiner schlichten Ausformung harmonisch in die Silhouette der Vase fügt, und von dort auf den darüber liegenden Eingang. Die weitere Beschreibung basiert größtenteils auf der Übersetzung des chinesischen Kommentars, da die Abbildung nicht deutlich genug ist. Die Komposition konzentriert sich auf die Halszone. Über dem Eingang sind zwei Stockwerke errichtet. Das erstere wird durch einen Dachvorsprung gekennzeichnet, das obere besteht aus zwei weiteren Dachvorsprüngen, die rechts und links das Regenwasser teilen. Zwischen den beiden Stockwerken kauert ein Sperling mit ausgebreiteten Flügeln. Zu beiden Seiten des Einganges ist ein Ch'üeh-Pfeiler aufgestellt, dessen Dach deutlich vorspringt. Vor beiden Pfeilern liegt je ein vollplastisch geformtes Schaf. Rechts und links von diesen, sowie auf der Rückseite des Halses, steht je eine Menschenfigur, die in ihrer Ausführung qualitativ nicht so gut ist wie die Beispiele auf den vorigen Vasen. Sie sind in groben Zügen geschaffen, ohne jegliche Vorliebe für das Detail zu zeigen. Zwei von ihnen tragen einen Hut auf dem Kopf. Ihr Körper wird von einem langen, unförmigen Gewand verhüllt. Die Hände umklammern einen Stock und bemühen sich drei Sperlinge zu verscheuchen, die unbeweglich über ihren Köpfen verharren. Beispiele hierzu finden sich auch auf den Seitenwänden des Nan-yang-Grabes.

Zu ihren Füßen fliehen Eichhörnchen (Mäuse oder Ratten ?). Allein der Mensch auf der rechten Seite hat keines der Tiere neben sich. Eine der drei Figuren - welche es ist, wird nicht genauer bezeichnet - fällt durch ihren Kahlkopf, die hohe Nase, zwei geradeaus

starrende Augen und zwei gekreuzte, untergeschlagene Beine, auf denen sie sitzt, auf.
Die Mündungslippe hat etwa die Form eines Tellers angenommen. Es ist nicht sicher, ob ein Deckel dazugehörte, doch könnte man es von der Form der Mündung her vermuten. Unter dem Rand der Lippe wurden vier ziemlich große Töpfe appliziert. Die Besonderheit, die sie auszeichnet, wird nur aus dem Text her deutlich. Der Boden des Gefäßes ist heruntergezogen und röhrenförmig verlängert worden, bis hin zu dem tellerartigen Rand auf der Schulter. Diese Eigenheit wurde bereits bei einem Wu-Gefäß erwähnt.
Die ganze Form gleicht so einem Trichter, ob es ein wirklicher ist, wird nicht gesagt.
Dies ist der Anfang einer Stilrichtung, die zwar manche "traditionellen" Dekorelemente der Wu-Zeit entlehnt, sie aber aufgrund einer veränderten Wertskala in einem neuen Kompositionsschema wiedergibt.
Ganz an das Ende der West-Chin-Zeit oder vielleicht schon in den Anfang der Ost-Chin-Zeit (317 - 419 n.Chr.) ist eine in Jui-an, Provinz Chekiang, gefundene Vase einzuordnen (vgl. Abb.106) [1].
Der Vasenkörper ist walzenförmig auf der Töpferscheibe gedreht. Die Leibung geht fließend in die Schulterpartie über, da der tellerartige Wulst nicht existiert. In späteren Dynastien, wie der T'ang-Zeit usw. werden Vasen vom Stil B immer ohne Wulst geformt. Zwei vertiefte Linien wurden parallel zueinander in den Schulteransatz geschnitten zur Markierung der plastischen Dekorzone. Die Auswahl der auf ihr versammelten Motive ist quantitativ gering. Nur die Hauptelemente der Grundkonzeption sind vertreten. Zwei Menschen schmücken eine der vier Seiten der Vase. Im Gegensatz zu allen früheren Beispielen wurden hier nur die Büsten auf die Schulter modelliert. Die linke trägt in beiden, sehr detailliert dargestellten Händen ein Musikinstrument. Angaben über die Kleidung können nicht erbracht werden, da die Figur in groben Zügen gearbeitet wurde und man mehr Wert auf die Modellierung des Gesichtes, der Hände und des Instrumentes legte.

---

1) Sekai kokogaku taikei, 7 世界考古学大係 , Tokyo 1959, Fig.185

Zur Linken des Kopfes "springt" eine kleine, sehr lebendig geformte Tierplastik von der Wandung des Gefäßhalses.
Rechts richtet sich wieder einer der Trichter auf, bekrönt von einem Topf. Der weitere Dekor ist nicht zu erkennen. Doch kann man schon zu diesem Zeitpunkt sagen, daß die Gestalt des Menschen neben dem Motiv der vier Töpfe die ranghöchste Position einnimmt.

Aus der Ost-Chin-Zeit wurden bisher keine Vasen vom Stil A oder B ausgegraben, so daß nicht mit hundertprozentiger Sicherheit ihre Existenz und Produktion bestätigt oder ausgeschlossen werden kann.
Es ist aber anzunehmen, daß die Produktion nicht völlig abriß, auch wenn bisher keine Funde dies bezeugen. Erst die T'ang-Zeit bringt uns neue Funde. Beide Stile werden wieder angefertigt, wenn auch in veränderter Form.

## 4.6. Die Funktion der Vasen: Analyse der einzelnen Dekorelemente

Bei unserer Untersuchung der Funktion dieses Gefäßtypus und seiner davon abzuleitenden Bedeutung müssen wir uns noch einmal auf die Hauptelemente der Dekorkomposition konzentrieren und sie im Hinblick auf ihre religiöse und kosmologische Bedeutung detaillierter betrachten. Fassen wir noch einmal die Bestandteile des Dekors zusammen:
Ein Hu-ähnlicher Vasentypus trägt auf der Schulterrand-Halszone folgenden Schmuck: ein Gebäude, an dessen Dachenden oder an dessen Seiten je ein Topf angebracht ist; zwei Ch'üeh-Pfeiler oder mehr, sowie Menschen- und Tierfiguren und Kartuschen.
Jedes Element soll nun auf seine Bedeutung hin analysiert werden.

4.6.1. Die Grundform:
Der Vasenkörper und die vier kleinen Töpfe

Zeichnet man eine Skizze, die eine Ansicht von oben auf die Mündung zeigt, so erhalten wir folgendes Bild ( vgl. Fig.15).
Im Innern des Schulterrand-Kreises liegen fünf zusammengehörige weitere Kreise, das heißt, in diesem Falle Mündungsringe.
Die Zahl 5 besitzt in der chinesischen Kosmologie eine große Bedeutung. 5 ist das Symbol der Mitte. Sehr früh schon wird die Form des Achsenkreuzes oder ein Vierblattmuster benutzt um die fünf Richtungen anzudeuten (vgl. Fig.16).
Diese sind: der Norden, der Süden, der Osten, der Westen und die Mitte. - China ist das "Land (in) der Mitte". -
Die ersten Muster dieser Art erscheinen in der Spät-Chou-Zeit auf den Bronzespiegeln und werden in der frühen Han-Zeit auch auf die Enden der Dachziegel übertragen. Man nennt sie "Blumenmuster" oder "offene Wasserlilien".
Als Beispiel sei ein Spiegel vom Shou-hsien-Typ aus dem vierten bis dritten Jahrhundert v.Chr. angeführt (vgl. Fig.17).
Vom Deckelknauf aus breitet sich in jeder Himmelsrichtung ein schwungvoll geformtes Blütenblatt in leicht erhöhtem Relief aus.-
Verwandt mit diesem Vierblattmuster ist eine Dekorart, die auf den sogenannten T L V - Spiegeln auftritt. Um den Spiegelknauf ist quadratisch ein reliefiertes, breites Band gelegt. Vom Mittelpunkt jeder Seite aus erstreckt sich ein T-Ornament. Auf der gleichen Linie und gegenständig liegt ein L, dessen kurzer Balken den Spiegelrand berührt. Das V befindet sich auf den - gedachten - Diagonallinien des Quadrates.
Wieder ergibt sich das Bild eines großen Zentrums mit vier dazugehörigen kleineren Zentren. Jedes V ist die Hälfte eines weiteren, nicht dargestellten Quadrates (vgl. Fig.18).
Aus welchen Überlegungen heraus wurde nun dieses Motiv konzipiert ?
Zufällig kann es nicht entstanden sein, da es eine genau durchdachte Ordnung aufweist und außerdem die Bronzeornamentik dieser Zeit im allgemeinen neben einer schmückenden Aufgabe noch einen "sens second", das heißt, einen tiefer gehenden Sinn ausdrückte.

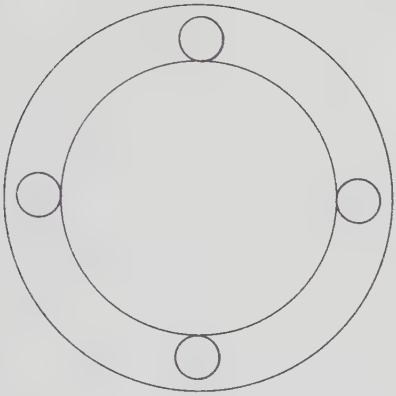


Fig.15

Fig.16

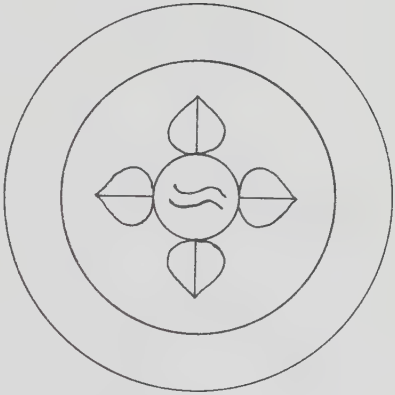


Fig.17

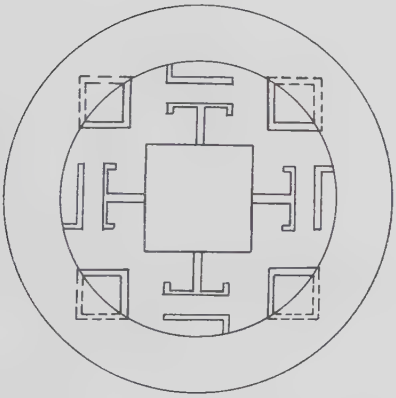


Fig.18

Das Auftauchen des Motivs ist frühestens um 250 v.Chr. anzusetzen.

Zur Ost-Han-Zeit entdeckte man es auch auf Reliefs in der Grabkammer (vgl. Abb.107 - 108) sowie auf einem kleinen Spiegel en miniature (vgl. Abb.109) [1].

Die Verwendung der T L V - Platte bei einem Spiel - laut Inschrift - verwirrt. "We know what they called it, for the scene is inscribed hsien-jen liu-po 仙人六博 . This game of the "Six Learned Scholars" occurs in the 3rd century poem 'Chao Hun' and commentators say that it was played with chessmen 棊 (cchi)".[2] (vgl. Abb.107 - 108)

Doch muß es bloß "ein Spiel" zum Zeitvertreib sein? Kann es nicht auch eine weitere Bedeutung haben? Ebenso gut konnte man doch auch so Berechnungen anstellen.

Einen wichtigen Hinweis liefern dazu zwei Sonnenuhren aus der Han-Zeit, Ts'e ching jih kuei 測景日晷 , von denen sich heute eine im Museum zu Toronto befindet (vgl. Abb.110) [3].

"The graduations appear on one face only. Around the hole or seating at the centre two circles are described with much accuracy, two-thirds of the annular space being divided into equal segments forming hundredths of the circumference. Where the lines meet the outer circle there are a series of small sockets numbered 1 - 69 in a clockwise direction by characters in 'small seal' style. This, and especially the old form of chhi, the number 7, dates the instrument as Former Han, perhaps 2nd century. In addition, there are diagonal lines ending in the V's, four T's extending from the central square and circle, and four L's based on the cardinal point lines at the periphery". [4]

---

1) Joseph Needham: Science and Civilisation in China, Vol.3, Sec.19 - 25, Cambridge 1959, Fig.125, 127, 130. Zum Thema der Spiegel siehe auch: W.P.Yetts: The Cull Chinese Bronzes, London 1939, p.116 - 165

2) J.Needham op.cit. p.305

3) J.Needham op.cit. Fig.128, 129

4) J.Needham op.cit. p.305

Der Vergleich der Sonnenuhr mit dem T L V - Spiegel zeigt eindeutig die gleiche Einteilung, demnach kann auch die dahinter stehende Konzeption nicht sehr unterschiedlich sein. Grundgedanke ist die Kosmologie, das heißt, die Vorstellung der Chinesen von der Welt.
Danach ist der Mittelpunkt, der zentrale Knauf, das wichtigste. Er ist derjenige Punkt, von dem alles ausgeht, und um den herum alles angeordnet wird und sich alles ereignet, beziehungsweise dreht. Letzteres zeigt sich an den L-Mustern, die im Uhrzeigersinn angebracht sind.
Der Knauf "ist ein Ausdruck, eine Kristallisierung der geistigen Strömung der Han-Zeit, die immer wieder kreiste um den Mittelpunkt der Welt, den kosmischen Balken oder Pfosten, jenen ruhenden Pol, um den sich die Welt der Erscheinungen dreht, um jene große "Einheit", von der alle Erscheinungen nur Entfaltungen sind". [1)]
Sehr oft nun stellt man diese Kosmologie oder auch das Fünfer-Symbol durch einen großen zentralen Buckel, den Knauf, dar und umgibt ihn mit vier kleineren Buckeln. Statt vier findet man auch sieben oder acht Buckel. Zu deren Bedeutung siehe nach bei H. Köster.
Das Muster ist eine direkte Weiterentwicklung des Vierblattmusters mit zentralem Punkt. Zwischen die vier Richtungspunkte setzt man die einzelnen Dekorfelder und füllt sie mit meist mythologischen Symbolen. So kann man also die Theorie aufstellen, daß solche Spiegel in gewisser Weise den Vorläufer unseres Gefäßtypus bilden. "Ruhender Pol" bei der Gestaltung unseres Vasentyps ist das grosse Gefäß selbst. Die vier Töpfe - später sind es kleine Pavillons oder Speicherhäuser - bilden die vier Himmelsrichtungen. Die Grundkonzeption ist also dieselbe. Die unterschiedliche Ausführung beruht auf der Verschiedenheit des Materials und der Form. Auf einem Spiegel oder einer Tafel ist eine genaue graphische Einteilung der Kompositionselemente leichter zu erreichen als auf einem Hohlkörper. Eine Vase, die auf der Töpferscheibe gedreht

---

1) Hermann Köster: Symbolik des chinesischen Universums, Stuttgart 1958, S.38

wird, ist rund, also muß man sich dem Gegebenen anpassen und die vier Richtungen auf die gleiche Art plastisch wiedergeben. So entsteht ein Vasenkörper mit vier kleinen Töpfen auf der Schulter beziehungsweise auf der Halswandung.
Solche einfachen Grundformen, die klar den Gedanken des chinesischen Universums darstellen, kennen wir schon aus der Ost-Han-Zeit (vgl. Fig.12). Die plastische Verwirklichung des Grundgedankens ist somit gelungen. Die einzelnen Elemente des Zahlensymbols fünf sind einer Grundform hinzugefügt worden; eine "vollkommene" Ausarbeitung insofern, als eine, auch äußerlich erkennbare, Einheit von zentralem Gefäß und Grundform erzielt wird, muß noch entwickelt werden.
Nicht nur Vasen, auch andere Gegenstände, sind nach dem gleichen Prinzip konstruiert. Öllampen und sogenannte Blütengefäße oder -ständer symbolisieren durch fünf gleichgestaltete Elemente das Universum mit seiner Mitte und den vier Himmelsrichtungen.
Der oben erwähnte fehlende Schritt gelingt in der Wu-Zeit und zeigt sich erstmals an unseren Vasen mit plastischem Aufbau. Der runde, einteilige Gefäßkörper ist zu dem Mittelpunkt geworden, von dem alles ausgeht.
Die West-Chin-Zeit überliefert uns ein Beispiel der einfachen Form (vgl. Fig.19) [1]. Es wurde bei Nanking, Kiangsu, ausgegraben. Der Aufbau ist ebenso wie der der reich skulptierten Art, doch ohne Schmuck.
Noch gibt es zu wenige Stücke dieses Typus', als daß man daraus irgendwelche Schlüsse auf den sozialen Hintergrund des Toten ziehen könnte. Man kann also noch nicht sagen, ob die schlichte Form die "Standardform" war, die man sich eher leisten konnte.

Fig.19

---

1) Nan-ching liu-ch'ao-mu ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi op.cit., Abb.16
Die Maße sind: Mündungsdurchmesser 10,3 cm, Basisdurchmesser 13,8 cm und Höhe 28 cm.

4.6.2. Das Gebäude

Zuerst wird die Architektur nur summarisch mit einer dreistöckigen Halle angedeutet, danach geht man zu einer kompletten Wohnanlage über. Man stellt ein Haupthaus her mit meist mehreren Stockwerken, zwei Eingängen beziehungsweise Eingangshallen und postiert schließlich neben die Eingänge zwei Ch'üeh-Pfeiler.
Die Baukonstruktion läßt sich nicht mit vorhandenen Architekturen vergleichen, da aus dieser Zeit keine Bauten erhalten blieben, aber man kann Bilder und Grabbeigaben heranziehen.
In der Han-Zeit, das heißt 206 v. - 220 n.Chr., begann man erstmals damit, den Toten Miniaturmodelle von Dingen des täglichen Lebens mitzugeben, darunter auch Hausanlagen. Es waren große Gehöfte mit einer sie umschließenden Mauer und Nebengebäuden, kleine, einfache, eingeschossige Häuser und Türme.
Letztere dienten als Aussichtsturm, zum Schutze vor feindlichen Angriffen oder waren einfach mehrstöckige Pavillons. Man meißelte sie auch in Relief und zierte damit die Seiten der Grabkammer.
Der Charakter der damaligen Kunst war säkular, weniger religiösen, mythologischen Inhalts. Weltliche Szenen in jeder Ausführung herrschten vor und dienten mehr dem Weiterleben der Totenseelen.
Die Architektur auf unseren Gefäßen gehört weder in die Kategorie der Gehöfte noch zu den Türmen. Eher ist sie eine Kombination von beiden. Das Hauptgebäude liegt zentral und weist anfangs keine Nebengebäude auf. Erst gegen Ende der Chin-Zeit erscheinen an Stelle der vier kleinen Töpfe vier kleine Pavillons. Gegen einen turmartig erhöhten mehrstöckigen Pavillon oder einen Wohnturm (so wie er wohl auch im Diesseits zu finden gewesen wäre) spricht aber die Tatsache, daß an den Eingängen zwei Ch'üeh-Pfeiler errichtet sind. Letztere stehen gewöhnlich nur vor Palastgebäuden, Staatsgebäuden und vor Grabanlagen.
Die Frage nach der Funktion unserer Architektur bleibt also noch offen. Warum mußte sie mehrstöckig sein und in Ausnahmefällen sogar neun Etagen aufweisen? Sicher war die nähere Verbindung zum Himmel ausschlaggebend. In der Han-Zeit wurde diese Vorliebe für vielstöckige Türme entwickelt. Man baute sie, um mit den Geistern

in Beziehung zu treten. Beeinflußt durch taoistische Strömungen, magische Praktiken auszuüben und so dem Geheimnis der Unsterblichkeit näher zu kommen, erhoffte man, den Kontakt durch höhere Positionen herzustellen.
"Im Shih-chi, Kapitel 28, heißt es: "Die Unsterblichen lieben es, auf Türmen zu wohnen." Da man sie dort auch sehen kann, ließ schon der Han-Kaiser Wu-ti solche bauen, aber ohne Erfolg." [1]
Demnach wäre die Architektur auf unserer Vase ein Wohnturm für die Unsterblichen oder die Totenseelen, und somit ein Symbol des Himmels.
Der chinesische "Himmel" war der Sitz des höchsten Gottes, Shang-ti und seiner Anhänger. Eintritt wurde nur sehr wenigen gewährt, vornehmlich großen Persönlichkeiten, wie unter anderem dem Kaiser und einigen taoistischen Unsterblichen.
Schon im vierten Jahrhundert v.Chr. hatte man eine ganz bestimmte Vorstellung von der Form des Himmels.
"In the T'ien-wen 天問 (= Himmelsfragen) Chu Yüan says: 'The vault of heaven has the shape of nine stories ... ' From this it is evident that even in the fourth century B.C. the idea of nine heavens rising story like one upon another was familiar to the Chinese. We do not learn what purpose these nine stories were to serve. Later they were adopted by the Taoists." [2]
Die Bestätigung der letzten Aussage stellten wir bereits fest.
Da das Gebäude nun somit als Himmel identifiziert wurde, versteht man auch das Anbringen der Ch'üeh-Pfeiler. Sie leiten zum Eingang einer sakralen Anlage. Steinreliefs der Han-Zeit zeigen oft einen Wagen, der besetzt mit zwei Personen - vielleicht dem Toten und seinem Wagenlenker - eilig auf einen Gebäudekomplex zustrebt, der nur durch eben diese zwei Pfeiler angedeutet wird. Im Eingang steht wartend das Empfangskomitee in Gestalt von zwei Menschen, manchmal mit einem Gegenstand bewaffnet, doch können es

---

1) Josef Thiel: Schamanismus im alten China, Sinologica, Separatum Vol.X, No.2/3, Basel 1968, S.165/6

2) Alfred Forke: The World-Conception of the Chinese, London 1925, p.136

auch Türhüter sein.[1)]

Auch vollständige Paradiesvorstellungen werden abgebildet.[2)] Meist handelt es sich um ein zweistöckiges Haus in Vorderansicht, dessen Eingänge links und rechts von zwei Ch'üeh-Pfeilern eingerahmt werden. Rechts durchschreiten drei Personen in ehrerbietiger Haltung das Tor, die Hände im Anbetungsgestus erhoben. Im Vordergrund nahen mehrere vierspännige Wagen mit jeweils zwei Insassen. Im Untergeschoß nun vollzieht sich die Empfangsszene. In der Mitte der großen Halle thront, in Seitenansicht, der Herr des Hauses, vielleicht Tung Wang Kung, der Königsvater des Ostens oder der Verstorbene selbst.

Im Obergeschoß erkennen wir sechs sitzende, wohl in Meditationshaltung versunkene Menschengestalten. Das lockere Gewand und die beiden unterschiedlichen Mützenformen - die linken tragen eine nach oben spitz zulaufende, die rechten eine mehr rechteckige, abgeflachte - weisen große Ähnlichkeit mit denen der Figuren auf der Vase auf. Über der ganzen Szene fliegen oder ruhen sich zahlreiche Vögel aus.

Es ist also eine berechtigte Hypothese, wenn man sagt, daß die Darstellung auf dem Relief die graphische Gestaltung dessen ist, was später auf den Vasen plastisch ausgeführt wird - eine Skizze, in der man zuerst einmal sämtliche Ideen, mythologische Vorstellungen versucht, bildlich wieder zu geben.

Alles kann nicht auf einem so engen Raum, wie der Schulterrand-Hals-Zone, plastisch angebracht werden. Man muß sich auf das Wesentliche beschränken und gibt daher nur stichwortartig durch wenige Symbole den ganzen geistigen Inhalt wieder, was für den Menschen der damaligen Zeit ausreichte, um das Gesagte oder vielmehr das Dargestellte zu verstehen.

---

1) Käte Finsterbusch op.cit.:Bd.II, Abb.1,3,141,145,223,240,270,274,275

2) Käte Finsterbusch op.cit.:Bd.II, Abb.373, siehe auch Abb.285 - 287

4.6.3. Die Menschen in vollplastischer Ausführung

Sie sind ein wesentlicher Bestandteil des Gefäßschmucks. Nicht immer sind es Meisterwerke, doch ist ihre Darstellung überzeugend. Mit ausdrucksstarken Gesten reden sie zu uns. Das heißt, wir verstehen ihre Aussage nicht mehr sofort, wir müssen uns erst langsam vorarbeiten. Der Chinese hingegen, der in jener Gedankenwelt lebte, konnte die "verschlüsselten" Gesten lösen.
Alle Figuren offenbaren die Vielseitigkeit der Auffassung und die Fähigkeit, mit wenigen Mitteln das Wesentliche, Charakteristische einer menschlichen Gestalt zu erkennen und auszudrücken. Nie sind es individuelle Typen, vielmehr wird ein Einheitstyp dargestellt, der von Mal zu Mal leicht variiert wird. Er ist unauffällig gekleidet, trägt ein etwa dreiviertel langes Obergewand, darunter weite Beinkleider, die er oberhalb der Knie mit einem Band leicht hochgezogen und fest hält. Die Mütze ist spitz oder rechteckig mit einem Rillenmuster versehen und läßt sich nur auf den Grabreliefs identifizieren. Die Figuren sitzen kniend und haben die Arme und Hände in verehrender Geste gekreuzt beziehungsweise gefaltet. Die Augen sind weit aufgerissen und die ganze Figur in ruhiger und abwartender Haltung begriffen. Dieser Typus scheint die dominierende Position inne zu haben.
Einer anderen Kategorie gehören die sogenannten Wächterfiguren, Musikanten und Akrobaten an. Sie sind Untergeordnete, das dienende Volk sozusagen. Sie dienen zum Schutze oder zur Unterhaltung derer, die sich im Dunkeln befinden, die sich im Innern des Gebäudes aufhalten. Diese können nicht Figuren oder Wesen der zuerst genannten Kategorie sein, da jene schon durch ihre Haltung Ehrerbietung und Respekt zu Höherstehenden ausdrücken.
Das ganze Gefäß ist ein Ming-ch'i, eine Grabbeigabe für die Toten, speziell für die Seelen. Die figürlichen Plastiken bilden einen Bestandteil des Gefäßes und sind somit gleichzeitig kleine Ming-ch'i, Stellvertreter für lebende Menschen.
Betrachtet man die Tonfiguren einmal genauer, so bemerkt man,daß nie Frauen modelliert wurden, sondern nur Männer.
Liegt es allein an der sozialen Stellung des Mannes im allgemeinen oder nimmt er auch innerhalb des Totenkultes eine besondere

Position ein? Die chinesische Kultur ist im großen und ganzen patriarchalisch. Das Matriarchat wurde etwa zur Shang-Zeit abgeschafft. Überbleibsel aber existierten weiterhin. Die dominierende Position im gesellschaftlichen Leben wie auch in der Familie aber nahm der Mann ein.
Auch im Ahnenkult oder Totenkult konnte er sich behaupten. Er nahm die Opfer für den Toten vor und spielte während der Ahnenfeier, das heißt, vor der Beisetzung, sogar die Rolle des Toten. Dabei wurde der Tote jeweils durch einen männlichen Enkel repräsentiert, der seine Kleider trug, seine Gesten nachahmte und sich so in seine Rolle einlebte, daß er genauso reagierte wie er. Er stellte die ideale Verkörperung des Toten dar und nahm an seiner Stelle die Ahnenopfer entgegen.
Wer aber wird durch die figürlichen Plastiken auf der Vase repräsentiert?
Ahnendarstellungen gibt es etwa seit dem ersten Jahrhundert nChr. Auf den Grabreliefs sieht man den Toten in einem Wagen zum Eingang des Himmels fahren, oder man zeigt, wie er vom Herrscher des Himmels empfangen wird und sich vor ihm verneigt. Immer wird er gesondert hervorgehoben und ist sofort zu erkennen.
Wilma Fairbank führt eine Gegenhypothese an und deutet diese Szene auf einem Relief des Wu-Liang-Opferschreines folgendermaßen: "The pavillon contains a man receiving homage and in the upper storey feasting women. ... They are offering shrines in honor of a deceased family member and this focal scene can logically only represent homage to him." [1)]
Die Personen auf der Vase aber sind gleich modelliert ohne Differenzierung und keine scheint gegenüber den anderen die alleinige höchste Position einzunehmen. Demnach bietet sich uns hier nicht das Abbild des Toten. Es sind wohl eher die Hinterbliebenen, die auf diese Weise immer für den Toten da sind, ihn immer verehren und ihm Opfer bringen. Sklaven und Gefangene wurden früher getötet und mit begraben, um den Toten bei seiner Ankunft im Para-

---

1) Wilma Fairbank: Adventures in Retrieval - Han Murals and Shang Bronze Molds - Cambridge 1972, Harvard Yenching Institute Studies XXVIII,p.84/5

dies gleich zu bedienen und somit dieselben Verhältnisse wie im Diesseits für ihn zu schaffen.
Holz- und Keramikfiguren ersetzten später diese Form des Menschenopfers. Sehr selten aber wurden die eigenen Hinterbliebenen für diesen Dienst genommen. Erst seit der Han-Zeit stellt man auch sie auf den Reliefs dar, in ehrerbietiger Pose. Als das berühmteste Beispiel sei der Grabfund der Marquise von Tai genannt, deren Grabstätte in Mawangtui bei Ch'ang-sha in der Provinz Hunan gefunden wurde.
Auf dem Begräbnisbanner, das den Innensarg bedeckte, ist ein Bild der Toten zu sehen, wie sie sich zwei Mitgliedern ihrer Familie zuwendet, die vor ihr niederknien und ihr Opfergaben darbringen. Diener können es nicht sein, da es Aufgabe der eigenen Familie war, diese Zeremonie vorzunehmen.
Demnach sind auch die Figuren des ersten Typus, die durch ihre Größe und Haltung die dominierende Position einnehmen, die Familienangehörigen.
Die übrigen Personen aber sind wohl Untergebene und Musikanten. Musik und Tanz haben kultischen Ursprung und spielten eine wesentliche Rolle im Ritual, unter anderem beim Ahnenopfer.

### 4.6.4. Die Vögel

Das Motiv der Vögel taucht schon bei dem bisher frühesten Gefäß auf und wird lange Zeit beibehalten. Innerhalb des Dekors sitzen sie auf den Dächern des Gebäudes, an und in den kleinen Töpfen. Schon in der Han-Zeit sieht man sie auf den Dächern und über den Köpfen der Menschen, auf Reliefs und Spiegeln. Immer steht ihre Darstellung in Zusammenhang mit dem Totenkult.
Welche Rolle aber spielen sie darin?
Vögel gehören meist dem Yang-Element an und sind Symbole des Lichts, des Strahlenden und Leuchtenden. Auch der Himmel fällt unter das Element des Yang. Damit ist auch die erste Verbindung zwischen Vogel und Himmel geknüpft.

Innerhalb des Totenkultes spielen spezielle Vogelarten eine gewichtige Rolle. So werden zum Beispiel Krähe oder Rabe als Metamorphose der Totenseele geachtet.
In Japan, das vieles aus China übernommen hat, und auch manche Gemeinsamkeiten mit ihm aufweist, schenkt man den Krähen besonders an einem Tag große Aufmerksamkeit.
"Am 16. des 1. Monats findet das "Neujahr der Verstorbenen" (hotoke no shôgatsu, - - toshigoshi) statt, wo die Ahnengeister verehrt werden. Früher war dieses "Ahnen-Neujahr" (senzo shôgatsu) die Hauptfeier beim sogenannten kleinen Neujahr, das in Japan, wie auch in China, eigentlich wichtigere Elemente der Religion enthält als die Neujahrsfeier am 1. des 1. Monats. Man sagt, an diesem Tage öffne sich der Deckel der Unterwelt. (Nach der Gedankenwelt der Chinesen leben in der Unterwelt die Toten.) Man stellt für die Krähen Essen auf und nennt das "Neujahr der Krähen" karasu no toshitori oder "Einladung der Krähen" karasu yobari. Die an diesem Tage kommenden Krähen heißen "Neujahrskrähen" tokigarasu oder "Unterweltskrähen" meidogarasu. Wenn die Krähen nichts fressen, bedeutet das Unglück, schlechte Ernte, besonders den Verfall von alten Leuten. Die Krähen sind Seelenvögel." [1]
Die auf unserem Gefäßtypus aufmodellierten kleinen Vögel scheinen einer anderen Gattung anzugehören. Die chinesischen Archäologen bezeichnen sie als Sperlinge, kleine Vögel (ch'üeh oder ch'iao 雀 gesprochen). Neben ihrer eventuellen Bedeutung als Seelenvögel kann man den Namen ch'üeh auch , nach chinesischer Sitte, klanglich einem anderen Zeichen und zwar chüeh gleichsetzen. Das heißt, die Aussprache ist wohl nicht identisch, doch genügt diese Ähnlichkeit allein schon, um für den Chinesen eine Kombination zu ermöglichen. Chüeh bedeutet Rang, Würde, Adel 爵 . Es wäre also eine Bereicherung für die symbolische Bedeutung dieses Vogels.

---

1) Matthias Eder: Totenseelen und Ahnengeister in Japan in: Anthropos 51 , 1956, S. 110 siehe auch
Gustav Schlegel: Der Todtenvogel bei den Chinesen in: Internationales Archiv für Ethnography 11, Leiden,Köln 1898, S.86/7

Vielleicht kann man aber das Symbol der Vögel auch noch zusätzlich mit der taoistischen Vorstellung von der Unsterblichkeit in Beziehung setzen. Nach dem Glauben der Taoisten fehlte einem Menschen, der durch das Tao die Unsterblichkeit erlangt hatte, nur noch eines, was ihm in seinem bisherigen Dasein versagt blieb: Die Möglichkeit, fliegen zu können, sich frei wie ein Vogel zu bewegen.
Aus diesem Wunsche heraus stattete man die Unsterblichen in Gedanken und auch auf Darstellungen mit großen Flügeln aus. Sie waren das notwendige Hilfsmittel, das sie zu den Gefilden der Seligen beförderte.
Somit waren die Vögel verwandelte Seelen und gleichzeitig Zeichen für das Paradies, das Reich der Seelen.

### 4.6.5. Aufgepreßte Motive auf dem Gefäßbauch

Zu diesen Motiven zählen: Fische, Tiger, Löwen, Affen, Chimären, Hirsche, Schildkröten, Eidechsen, Fledermäuse, Schafe und nicht zu vergessen, die Menschen.
Dabei stellt sich nun die Frage: Wurden die einzelnen Tierarten zufällig ausgewählt oder steckt eine symbolische Bedeutung dahinter?
Im Grabkult allgemein wurde jeder Gegenstand und jedes Motiv mit irgendeiner Bedeutung versehen. Die wesentlichen Symbole sollen kurz angeführt werden.

| | |
|---|---|
| Fisch | : Reichtum und Unabhängigkeit, Abwehrzauber; phonetisch gleich klingend wie 餘 yü = Überfluß |
| Tiger | : Würde, Stärke, Abwehrzauber |
| Löwe | : Energie, Weisheit |
| Affe | : verleiht u.a. Gesundheit und Schutz |
| Hirsch | : Langlebigkeit; phonetisch gleich klingend wie 祿 lu = großes Einkommen, Glück |
| Schildkröte | : Langlebigkeit, Stärke, Ausdauer, Universum |

Eidechse : siehe Kapitel über Eidechse
Fledermaus : Langlebigkeit; phonetisch gleich klingend wie 福 fu = Glück
Schaf : zurückgezogenes Leben, chinesische Tugend der Kindesliebe

Setzt man nun in einer Tabelle die Vasen und die dazugehörigen aufgepreßten Motive ein, so erhält man kein bekanntes Ordnungssystem. Weder stehen die Tiere der vier Himmelsrichtungen zusammen, noch die Tiere des Zwölferzyklus.[1] Dennoch sind beide Reihen zu jener Zeit nicht unbekannt. So zieren die Tiere der vier Himmelsrichtungen - Schildkröte im Norden, Drache im Osten, Phönix im Süden, Tiger im Westen - häufig die Bildfelder der Bronzespiegel. Die Tiere des Zwölferzyklus - Affe, Hahn, Hund, Schwein, Ratte, Büffel, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd und Ziege - waren nach Meinung Chavannes' schon in der Han-Zeit bekannt, wurden aber erst Ende der Sechs-Dynastien-Zeit bildlich dargestellt, auf Spiegeln und später zur Sui-T'ang-Zeit auf unseren Vasentypen. Der Schmuck der Dekorzone auf Grabvasen beschränkt sich dann nur auf ein Thema, das heißt, beispielsweise werden nur die zwölf Tiere aufmodelliert. Damit zeigt sich, daß die Kosmologie in den späteren Jahrhunderten, siebtes bis neuntes Jahrhundert n.Chr., weiterhin einen großen Einfluß auf die Grabkunst ausübt. Chavannes versucht in seinem Artikel zu beweisen, daß dieser Zwölferzyklus ursprünglich eine Erfindung der Türken war, die den Chinesen erst in der späten Han-Zeit übermittelt wurde. Andere Forscher wie Forke wehren sich gegen diese Theorie und behaupten das Gegenteil; so sei der Zwölferzyklus von China ausgegangen und wäre von den Türken übernommen worden.
Wie dem auch sei, zur Zeit der Drei Reiche und der Sechs Dynastien spielte dieser Zyklus in der Kunst keine Rolle. So kann man

---

1) Edouard Chavannes: Le cycle des douze animaux in: T'oung Pao Ser.II,Bd. VII, p.51 ff siehe auch:
Nancy Thompson: The Evolution of the T'ang Lion and Grapevine Mirror in: Artibus Asiae, Vol.XXIX, Ascona 1967, p.21, note 22

also davon ausgehen, daß - im Falle unserer Vasen - die Symbolik jedes einzelnen Tieres für die Aufnahme in das Dekorrepertoire entscheidend war.
Speziell zur Verwendung des Affenmotivs erwähnt Wai-kam Ho: "... an acrobatic show of the monkeys was an integral part of the sang-yüeh or funeral entertainment, and was very popular since the Han time". [1)]
Beigefügt wurden profane Motive, wie Reiter auf fremden Tieren und ausländische Musikanten, die einen Hauch von Exotik und Reichtum ausstrahlten. Jedes Symbol steigerte den Wert des Gefäßes für die Toten. Es schenkte dem Verstorbenen alle Voraussetzungen für ein glückliches Leben im Jenseits, gleichzeitig aber sicherten sich die Hinterbliebenen so die positiven Einflüsse von seiten der Toten. Jede Handlung beruhte auf einer gegenseitigen Verpflichtung.

### 4.6.6. Das Motiv der Eidechse vor dem Loch

Das Motiv der Eidechse ist sehr alt. Das früheste Beispiel kennen wir bereits aus der Yang-shao-Kultur (vgl. Abb.58). Nicht immer ist eine genaue Bestimmung der Echsenart möglich. Man modelliert sie naturgetreu wie im Neolithikum, stellt sie fischartig dar - oder wie eine Schleiche ? - oder versucht der Realität etwas näher zu kommen, indem man dem "Fisch" Füße ansetzt.
Geckos, eine Abart der Eidechse, sind in Asien weitverbreitet und weisen eine Verbindung zu einem der zahlreichen Fünfer-Symbole auf. Man sagt, sie töten Skorpione; diese zählen zu den fünf giftigsten Kreaturen der chinesischen Tierwelt.
Spiegel der Han-Zeit mit dem bereits erwähnten Symbol der fünf Zentren in Form von Buckeln reihen den Gecko ebenfalls in ihr

---

1) Wai-kam Ho op.cit.: p.30

Dekorrepertoire ein. Die Wiedergabe ist in linearem Relief ausgeführt. In verlängerten S-Formen schlängeln sie sich auf den vor ihnen liegenden Buckel zu. Wenn diese Bewegungsrichtung auch durch den gegebenen Raum vorgeschrieben ist, so sagt sie doch mehr aus.
Geckos oder Eidechsen sind wendige, flinke Tiere. Der Gecko lebt oft in Gemäuern, in denen er Insekten fangen kann. Seine Füße sind mit kleinen, unten abgerundeten Fingern versehen, mit deren Hilfe er sich selbst an den glattesten Flächen festsaugen kann. So klebt er auf unseren Vasen an der glatten Wandung.
Das Tier bewegt sich in sämtliche Richtungen, läuft hierhin und dorthin, und dennoch ist sein Handeln auf ein Ziel ausgerichtet. Sein Instinkt führt es unbewußt immer auf einen sicheren Ort hin, wo es geborgen ist. So steuert es hier auf einen bestimmten Punkt zu, das Loch in der Wandung. Das Bild der Echse auf dem Wege zu einem Loch im Erdboden erweckt die Assoziation zum Bild eines Einsiedlers oder in sich gekehrten Menschen, der sein Leben nach dem Tao, dem Weg zur Erlösung ausrichtet, und die Assoziation zum Bild einer Totenseele auf der Suche nach dem Paradies. Wahrscheinlich spielt auch dieser Gedanke mit bei der Wahl dieses Tiermotivs.

### 4.6.7. Die buddhistisch wirkenden Gestalten

Knapp ein Viertel der Vasen trägt auf dem Gefäßkörper die aufgepreßte Kartusche beziehungsweise kleine Halbplastiken einer buddhistisch wirkenden Gestalt. Ihre Produktion verteilt sich auf den gesamten Zeitraum von Wu bis West-Chin.
Man kann also nicht sagen, das Motiv sei für eine bestimmte Periode vorherrschend, denn diese "Feststellung" würde bedeuten, daß das Motiv und seine zugehörige Symbolik eine wichtige Rolle im Ahnenkult jener Zeit spielte.

Wenden wir uns nun den Figuren selbst und ihrem Ursprung zu. Die Gestalt ruht in Meditationshaltung (dhyanasana), die Hände im Schoß liegend. Den Körper verhüllt ein weites Gewand, dessen fließender Faltenwurf Ordnung und Harmonie ausstrahlt. Die Geschlossenheit der Umrißlinie betont die Ruhe und Versenkung der fast schwerelos wirkenden Gestalt. Oft erscheint hinter ihrem Kopf ein Nimbus.

Wo sind die Vorformen dieses Figurentypus zu suchen?

Menschengestalten begegnen uns schon in der Bronzekunst der Shang-Zeit und treten auch in den darauffolgenden Jahrhunderten auf. Meist sind es Jäger, Schamanen oder andere Personen, die in Bewegung dargestellt sind. Eine Ähnlichkeit mit unseren Gewandfiguren ist nicht vorhanden.

Erste, echte Vorformen sind auf den Spiegeln der Ost-Han-Zeit zu finden. Im ersten Jahrhundert n.Chr. werden Szenen taoistischer Mythologie in das Dekorfeld der Spiegel aufgenommen, verteilt auf den freien Raum zwischen den meist vier Buckeln. Inschriften neben den Figuren weisen die Hauptpersonen als Tung Wang Kung und Hsi Wang Mu aus.

Hsi Wang Mu ist die Königinmutter des Westlichen Paradieses, von dem man annahm, es läge auf einem Jadeberg im Norden des K'un-lun-Gebirges. Nach den Angaben des Shan Hai Ching, des Klassikers der Berge und Meere, besaß sie die Gestalt eines menschlichen Wesens, den Schwanz eines Leoparden und die Zähne eines Tigers. Sie brüllte laut und erschien ziemlich furchterregend. Die taoistische Mythologie hingegen sah sie als ein anziehendes schönes Wesen, das in ihrem Garten die Pfirsiche der Unsterblichkeit bewachte.

Tung Wang Kung war ihr Gegenspieler, der Königvater des Ostens, dessen Paradies sich auch dort befand. Beide Gestalten erscheinen bereits in der Literatur der Chou-Zeit, werden bildlich aber erst nach der Zeitwende dargestellt, und zwar neben den Spiegeln auch auf den Grabreliefs.

In der späten Han-Zeit macht die Legende aus ihnen ein Ehepaar, das neun Söhne und vierundzwanzig Töchter bekam.

Ihre Abbildung ist fast immer die gleiche. Jede Gottheit sitzt mit untergeschlagenen Beinen. Sie trägt ein weites, überhängen-

des Gewand ähnlich dem unserer buddhistisch wirkenden Gestalten [1] (vgl. Fig.20) Die Faltengebung verrät, daß es kein Überwurf war, sondern eher ein mantelartiges Gewand, das vor der Brust zusammengehalten wurde. Dazu ist die Figur mit einer hutartigen Kopfbedeckung bekleidet, ein Kopfnimbus fehlt. Die Hände sind entweder in den Ärmeln verborgen oder sie sind zu einer Geste erhoben. Der Oberkörper dreht sich leicht zu einem der danebenstehenden Personen, wohl Untergebene. Die ganze Persönlichkeit aber ist eine andere als die der buddhistischen Gestalten. Hier sitzt ein Herrscher, er thront auf seinem Platz, strahlt Macht und Würde aus und läßt sie in seinen Gesten den Untergebenen gegenüber auch erkennen. Dort aber sitzt eine in sich gekehrte Figur, die vollkommene Harmonie und Ruhe ausstrahlt und alleine ist. Geistige und religiöse Auffassung vom Wesen dieser Personen sind unterschiedlich, müssen also einen anderen Hintergrund haben.

Fig.20

Die religiöse Situation in der späten Han-Zeit war folgendermassen: Die dominierende Religion war der Taoismus. Tao 道 = der Weg, ist eine Idee, die schon lange vor der Zeitwende bestand. Konfuzius (551 - 479 v.Chr.) interpretierte sie als Weg des Himmels. Der Mensch müsse den gleichen Weg einschlagen, also moralisch leben, um eine Harmonie mit dem ewigen Weltgesetz zu erlangen. Die Lehre des Konfuzius war als hilfreiche Stütze für die Menschen gedacht, die diesen Weg wählen wollten.
Sein großer Gegenspieler Lao-tze (ca.480 - 390 v.Chr.) hingegen erklärte das Tao als Urbegriff allen Seins, aus dem alles ent-

---

1) W. Watson op.cit.: pl.102 a, aus Shaohsing, Provinz Chekiang, spätes 2.Jahrhundert n.Chr., heute im Besitz des British Museum

stand und zu dem auch alles einmal zurückkehrt. Die ganze Macht des Tao liegt im Nicht-Handeln, in der Stille und in sich Gekehrtheit.
"Das Tao ist, wie es im Tao-teh-king heißt, ewig ohne Tun und doch ohne Nichttun, das heißt, es wirkt ohne zu handeln. Dementsprechend heißt es auch vom heiligen Menschen, d.h. von dem, der sich das Tao zum Vorbild nimmt und es in sich verkörpern sucht: "Er verweilt in der Tätigkeit des Nichttuns und übt Belehrung aus ohne Worte" oder, wie wir uns ausdrücken würden: er wirkt durch seine vorbildliche Persönlichkeit. Das ist die sogenannte Wu-wei-Theorie, d.h. die Lehre vom Nichttun, auf der sich die ganze taoistische Ethik aufbaut." [1)]
Tao ist der Urzustand, das ewige Sein. Wer also den Weg des Nicht-Handeln einschlägt und schließlich das Tao in sich verkörpert, besitzt das ewige Sein. Die diesseitige Welt war nur ein vorübergehender Zustand, den der vollkommene Taoist überwinden konnte, denn er war unsterblich. Sein Ziel war es, nun in das Gefilde der Seligen zu gelangen.
Die Menschen der Han-Zeit, die ihre alten Glaubensvorstellungen an die Macht der Götter nicht mehr aufrecht erhalten konnten, suchten nach einem neuen Lebenssinn, einem neuen Ziel, an das sich ihre Hoffnungen klammern konnten. In dieser Situation erschien ihnen die Lehre des Tao als das Richtige. Phantastische Legenden von Taoisten, die nicht starben, sondern in das Reich der Seligen auffuhren, wurden im Volk erzählt. Die Neugierde und der Wunsch, es ihnen gleich zu tun, begünstigte die Lehre des Taoismus und seine Suche nach Unsterblichkeit.
In diese mit Phantasien, Legenden und Mythen angereicherte Welt drang nun die für Chinesen fremde Religion des Buddhismus ein. Im Jahre 65 n.Chr. wurde die erste buddhistische Niederlassung in China gegründet. Die ersten Anhänger dieser neuen Lehre waren Ausländer, die in den Handelsstädten wohnten. Als Laienjünger schlossen sich ihnen später die Einheimischen an. In den Priesterstand durften sie jedoch erst im vierten Jahrhundert treten.

---

1) Wilhelm Grube: Religion und Kultus der Chinesen, Leipzig 1910, S.86 ff

In der Anfangszeit widerfuhr dem Buddhismus das, was mit allem für die Chinesen Fremden geschah. Die neue Religion wurde nicht als eigenständige Lehre absorbiert, sondern nach chinesischer Gewohnheit nach dem eigenen Geschmack zurechtgeschnitten. Das hieß, man suchte nach Bekanntem. Man verglich sie mit dem Taoismus und als man einige Gemeinsamkeiten entdeckte, erklärte man den Buddhismus als einen anderen Aspekt des Taoismus.
Er lieferte einen anderen Weg, bot eine andere Möglichkeit, die Unsterblichkeit zu erlangen. Das Nirvana des Buddhismus, die absolute Wirklichkeit, in die die Erlösten schon während ihrer letzten irdischen Existenz eintraten, war in den Augen der Chinesen nichts anderes als das Gefilde der Seligen, der Ort des ewigen Seins, in den die unsterblich gewordenen Taoisten einkehren durften. [1)]
"Das Andersartige des Buddhismus blieb aus mehreren Gründen lange Zeit verborgen. Zum einen wurde seine Herkunft aus dem Westen keineswegs als fremd empfunden, denn der Sage nach war ja Lao-tzu, nachdem er sein Tao-te-ching einem Paßwächter als letzte Hinterlassenschaft übergeben hatte, im Westen in den Gebirgen entschwunden, wo ja auch eines der ältesten taoistischen Paradiese, das Reich der "Königlichen Mutter des Westens" lag. Auch später noch hielten viele Taoisten an der Theorie fest, daß Buddha niemand anders sei als Lao-tzu, der nach dem Verlassen Chinas auch in Indien seine Lehre verkündete". [2)]
So wie der Taoismus sich den Buddhismus bruchstückweise einverleibte und beide einen Teil des Weges gemeinsam gingen, so nahm er auch Elemente der neuen Religion in seine Sinnbilder in der Kunst und im Grabkult auf. So ist es auch nicht verwunderlich, wenn man auf Grabvasen buddhistisch aussehende Gestalten wiederfindet.
Somit sind hier die frühesten Anfänge der buddhistischen Kunst, wenn auch noch gepaart mit der taoistisch-chinesischen, anzusetzen, und zwar innerhalb der Keramik und nicht nur in den uns be-

---

1) nach Kenneth Chen: Buddhism in China, Princeton,New Jersey 1964, p.50
2) Wolfgang Bauer: China und die Hoffnung auf Glück, München 1971, S.216

kannteren Materialien wie Stein und Bronze.
Dietrich Seckel bildet Abreibungen der frühesten Buddhadarstellungen ab (vgl. Abb.111 - 112) [1].
Das erste Beispiel begegnet uns auf einem Relief einer Grabkammer in Ma-hao, Szechuan. Mit einem Unterschied gleicht sie vollkommen den Gestalten auf der Vase. Die Hände liegen nicht im Schoß, sondern die rechte Hand zeigt die Geste der Schutzgewährung, varada-mudrâ (vgl. Abb.111).
Buddhadarstellungen und nicht Tung Wang Kung oder Hsi Wang Mu erscheinen auf Bronzespiegeln, die im Laufe des frühen Handelsverkehrs zwischen China und Japan auf die japanische Inselwelt gelangten. Seckel bringt eine Abreibung von einem Bronzespiegel, der in Nara gefunden wurde (vgl. Abb.112 rechts).
Hier kann man erstmalig von einer Identität mit den Figuren auf den Grabvasen reden.
Die Abbildung eines Buddha fällt nicht immer nach dem gleichen Schema aus. Wie die Götter der taoistischen Paradiese so kann auch Buddha mit Begleitpersonen ausgestattet werden. Als Beispiel sei ein Bronzespiegel aus der Zeit der Drei Reiche angeführt, der sich heute im Museum of Fine Arts in Boston befindet (vgl. Abb. 112 links oben).
Seckels letzter Beweis für die frühen Anfänge buddhistischer Kunst ist ein Abklatsch von einem Bronzespiegel derselben Zeit im Ostasiatischen Museum zu Berlin (vgl. Abb.112 links unten).
Die Position der Buddhafigur wurde geändert. Sie steht aufrecht, die Arme sind erhoben. Eine der bekannten Gesten oder Mudrâs kann nicht identifiziert werden. Doch kann man wohl annehmen, daß der Chinese, der vielleicht die einzelnen Mudrâs nicht so genau kannte oder ihren Sinn nicht einsah, in diesem Punkt seine künstlerische Phantasie walten ließ. Die Grabvasen reihen sich in diese Liste von Bildern buddhistischer Kunstformen ein.
Die Identität der kleinen Gewandfiguren mit Buddhadarstellungen kann damit als erwiesen angenommen werden.

---

1) Dietrich Seckel: Kunst des Buddhismus, Werden, Wanderung und Wandlung, Baden-Baden 1964, S.184, Fig.55/6

## 4.7. Zusammenfassende Darstellung der Vasen mit plastischem Aufbau als chinesisches Weltbild der damaligen Zeit

Zählt man noch einmal alle Ergebnisse zusammen, so bietet sich uns folgendes Bild:
Die Vase trägt als architektonischen Aufbau das Wohngebäude des Toten oder vielmehr der Hauchseelen im Gefilde der Seligen.
Jeder Mensch besitzt Hauch- und Körperseelen. Die letzteren sterben mit dem Körper, die Hauchseelen aber existieren weiter.
Das Gebäude befindet sich im Zentrum des Universums, das heißt, es umrahmt die zentrale Gefäßmündung. Die übrigen kleinen Topfmündungen symbolisieren die vier Himmelsrichtungen, oder, wenn man es anders beschreiben wollte, fügt man die vier Töpfe in ein Quadrat, so beschreiben sie die Erde und die riesige Vasenöffnung den Himmel.
Die Umformung der Töpfe später in kleine Gebäude hat keine gesonderte symbolische Bedeutung, sondern entstand aus rein künstlerischen Gesichtspunkten.
Kleine Vögel klammern sich an dem Gebäude fest; sie sind die Verkörperung der Hauchseelen, die damit das Haus als ihren Unterschlupf, ihre Wohnstätte kennzeichnen.
Die Menschen um das Gebäude herum sind die Hinterbliebenen beim Vollzug des Ahnenopfers. Die übrigen Personen sind Diener und Musikanten, sowie Akrobaten, die wohl im Rahmen einer Prozession mitgehen oder innerhalb der Opferzeremonie selbst auftreten.
Durch die plastische Darstellung eines Ahnenopfers oder -zeremonie war eine ewig anhaltende Beziehung zwischen Toten und Lebenden gewährleistet. Die Pflichten der Kinder gegenüber den Eltern wurden jederzeit wahrgenommen und so deren Seelenfrieden gesichert. Alle Personen befinden sich außerhalb des Gebäudes. Damit betonte der Künstler den zeitlichen und räumlichen Abstand zwischen beiden Welten.
Die Ch'üeh-Pfeiler markieren den Eingang zum Gefilde der Seligen. Da sie im Diesseits vor allen sakralen Bauten stehen, müssen sie auch im Jenseits vorhanden sein. Das Paradies war nach den Vorstellungen der alten Chinesen ein Ideal des Diesseits, mit dem es daher auch viele Gemeinsamkeiten aufwies.

Auf viele Vasen wurden kleine Grabstelen aufgesetzt. Sie stehen, zusammen mit den Menschen, für die reale Welt. Die Stele beschreibt in ihrer Inschrift das Leben des Verstorbenen oder bringt glückverheißende Wunschformeln dar. Ihre Gegenwart repräsentiert die Grabanlage des Toten, vor der sie aufgestellt ist. Die aufgepreßten Tier- und Menschenkartuschen auf dem Gefäßbauch stehen stellvertretend für das Leben im Diesseits. Ihre Gegenwart verbindet den Toten auch weiterhin mit dem wirklichen Leben. Die Tierkartuschen sind glückverheißende Symbole. Eine kosmische Bedeutung beinhalten sie nicht. Allein die Eidechse mag hier schon durch ihre betonte Hervorhebung eine Ausnahme bilden. Sie verkörpert das Tao, den Weg zur Erlösung, auf dem sie sich befindet. Das Loch, das vor ihr in die Gefäßwandung geschnitten wurde, ist ihr Ziel. Somit ist die Vase selbst die Grundform, "der ruhende Pol, um den sich die Welt der Erscheinungen dreht, jene große "Einheit", von der alle Erscheinungen nur Entfaltungen sind." (Köster, op.cit.) Sie trägt die Welt der Lebenden, der Toten und das gesamte Universum.
Vielleicht könnte man sie daher auch W E L T B I L D - V A S E nennen.

## 4.8. Anmerkungen zum plastischen Dekor

Halbplastischer Reliefschmuck existierte schon auf den Ritualbronzen der Shang-Zeit . Doch waren es zusammengefügte Motive,deren symbolische Bedeutung durch ihre bloße Gegenwart gewährleistet und verständlich war. Obwohl Schwung und Spontaneität in Form und Linienführung vorhanden war, blieb der Dekor doch statisch.
Lebendigkeit und Dynamik erhielt er erst später zur Chou-Zeit. Szenen mit fortlaufender Handlung wurden in Flach- beziehungsweise in vertieftem Relief angebracht.
Der Schritt vom Relief- zum plastischen Dekor mit Szenenablauf wurde erst zur Zeit der Drei Reiche vollzogen.

Diese Aussage läßt sich aber nur auf Zentralchina beziehen. Im Südwesten des heutigen chinesischen Reiches, in der Provinz Yünnan, stand man in diesem Punkt schon auf einer kulturell höheren Stufe.

Yünnan kam das erstemal im vierten vorchristlichen Jahrhundert mit China in Kontakt. [1] Expansionstruppen des Staates Ch'u, der eigentlich ein Fremdstaat am mittleren Yangtze war, erreichten das heutige K'un-ming, die Hauptstadt Yünnans. Man annektierte das Gebiet und nannte es fortan T'ien. Aufgrund zahlreicher Kriege im zentralen China blieb T'ien jahrhundertelang unbeachtet und isoliert. Eine Zeitlang war es während der Han-Dynastie sogar wieder unabhängig, bis Kaiser Wu-ti (140 - 86 v.Chr.) es seinem Reiche wieder eingliederte und es in Yi-chou umbenannte. Chinesische Siedler und mit ihnen die chinesische Kultur strömten nach. Zur Zeit der Drei Reiche wurde es von den Shu-Han eingenommen, die ihm den noch heute gültigen Namen Yüe-nan, Yünnan, das heißt, südlich der Wolken, gaben. Die Südlichen Dynastien wollten die Herrschaft der Shu-Han fortsetzen, doch gelang es ihnen nur teilweise. Immer wurden einzelne Stämme Yünnans wieder selbstständig, mußten aber ihre neue Macht wieder oft abgeben.

In den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts stießen Archäologen in Shi-chai-shan bei K'un-ming im Zuge von Ausgrabungen auf mehrere Bronzegeräte, darunter auch sogenannte Bronzetrommeln mit plastischem figuralen Dekor. [2]

Es waren Ritualgefäße, die trommelförmig gegossen waren und als Schatzkammer für die Kaurimuscheln - das damalige Geld - dienten. Die Ausarbeitung des Dekors auf dem Deckel oder der trommelartigen Fläche zeugt von einer großartigen künstlerischen Fertigkeit. Chinesen waren sie nicht, denn der Dekor wirkt fremdartig. Aufgrund stilistischer Vergleiche setzt man den Guß solcher Geräte

---

1) nach C.P.Fitzgerald: The Southern Expansion of the Chinese People - "Southern Fields and Southern Ocean", London 1972, Chap.1,2,3,7

2) siehe dazu: Yünnan Chin-ning Shi-chai-shan ku-mu-chün fa-chüeh pao-kao 雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告 Peking 1959, 2 vls.

etwa ins vierte Jahrhundert v.Chr., das heißt, etwa in die Zeit, in der diese Zivilisation zum erstenmal mit China und seiner Kultur in Berührung kam.
Dargestellt werden folgende Szenen: Opferzeremonien, die vor einer weiblichen, sehr groß ausfallenden Hauptfigur vollzogen werden - trug diese Kultur Züge des Matriarchats? - ; Opferungen von Menschen; Kampfszenen; Darstellungen des alltäglichen Lebens. Es sind also - sowohl von der Art der Komposition wie auch vom Inhalt her - Bilder, die im damaligen China in der Kunst noch nicht dargestellt wurden.
Wie weit die gegenseitige Beeinflussung auf kultureller Ebene fortschritt, ist heute noch nicht zu beurteilen. Trommeln dieses Typus' wurden außerhalb Yünnans in Zentralchina bisher nicht aufgefunden, doch beweist dies nichts.
Die Idee dieser künstlerischen Gestaltung mag im Laufe der Jahrhunderte auch nach China vorgedrungen sein und dort neue Impulse geweckt haben.
Doch solange sich dort keine "handfesten" Beweise einfinden, bleibt die Hypothese einer möglichen Beeinflussung der Yüeh-Ware von dieser Seite her in Frage gestellt.

## 5. Andeutungen über die Beziehung zwischen Kunst und Religion

Religion bedeutet für den Menschen Glaube an eine überirdische Macht, ausgehend von einem überirdischen Wesen mit gewissen Ordnungsprinzipien. Der Begriff Religion bezeichnet hier nicht eine bestimmte Glaubensrichtung wie Taoismus, Buddhismus unter anderem, sondern soll ganz allgemein aufgefaßt werden.
Der Religion ist der Mensch entweder hilflos ausgeliefert, das heißt, er erkennt zwangsläufig die Ordnungsprinzipien an, ordnet sich ein beziehungsweise unter und läßt sich seinen Lebensweg vorschreiben, oder aber er steht der Religion als "emanzipierter" Mensch, der sich aus dieser Art von Abhängigkeit gelöst hat, sicher und frei gegenüber und versucht sein Schicksal zu beeinflussen. Als eines seiner Hilfsmittel dafür wählt er die Kunst aus und "verwirklicht" mit ihr seine Ideen. Dies sagt aber aus, daß

die Kunst, in diesem Falle, nicht um ihrer selbst willen produziert worden ist, sondern als Mittel zum Zweck diente.
Beispielweise stellt der Mensch so in Ton seine Umwelt dar, Dinge des täglichen Lebens, die ihm für seine Existenz unentbehrlich geworden sind. Indem er nun mit seinen eigenen Händen diese Gegenstände modelliert, wird er zum "Schöpfer"; das heißt, er hat die Macht über die Materie gewonnen, Gegenstände zu formen und damit insgesamt das Leben und seine Umwelt zu beeinflussen und nach seinen eigenen Vorstellungen neu zu gestalten.
Sobald er die Möglichkeiten, die ihm so gegeben sind, erkannt hat, dehnt er sie verständlicherweise auch auf andere Gebiete aus. Er wagt sich an das Unbekannte heran, wie an die Religion, denn sie lebt unter anderem durch die Vorstellungen, die sich der Mensch von ihr und ihrem Einfluß über ihn macht.
Versucht man nun, sie bildlich wiederzugeben, so geht man zunächst von dem Vorhandenen aus, der jetzigen Welt.Man schafft neue - besser gesagt, andere - Formen, indem man alte Bilder mit teils phantasievollen Zusätzen versieht. Man formt einen Gegenstand und versucht so seine Ideen auszudrücken. Es muß kein Meisterwerk sein, doch seine Ausstrahlung, seine Ausdruckskraft strömt unmittelbar auf den Betrachter über. Man "fühlt" die Idee, den Glauben an das, was dahinter steht.
Und während der Mensch in Ton seine religiösen Vorstellungen wiedergibt, werden sie für ihn greifbar. Die "überirdische" Macht ist für ihn erreichbar. Er kann sie formen, sie beeinflussen und gewinnt somit selbst an Macht. Er weiß, daß er nie die dominierende Position einnehmen kann, doch er kann sie durch die Kunst verbessern.
Bezieht man dies auf die Kunst der Zeit von 220 - 589 n.Chr., so sieht man, daß sie noch das gleiche Verhältnis zur Religion aufweist.
Religion muß zu jener Zeit als Sammelbegriff für Taoismus, Konfuzianismus, Buddhismus und Volksreligion bezeichnet werden. Dabei hat man unter der letzteren eine Art von Aberglauben vor sich. Die offizielle und vom Hof als alleingültig anerkannte Staatsreligion war seit der Han-Zeit der Konfuzianismus.
Der Begriff Konfuzianismus sagt nicht aus, daß Konfuzius die

Hauptgottheit war, sondern nur, daß diese Religion sich auf die gleichen Grundwerte Moral und Ethik bezog wie er. Ihre Einführung geschah im Grunde genommen allein zur Festigung der kaiserlichen Macht im Reiche. Zur Erleichterung dieser Aufgabe wurden von Seiten des Staates die traditionellen lokalen Gottheiten und Kulte als Aberglaube verdammt und ihre Ausübung verboten. Offiziell bestand von da an eine Einheit in der Welt des Glaubens, im geheimen existierten jedoch die alten Kulte weiter.
Im Laufe der Zeit schieden sich in der Oberschicht die Geister über diese starre, aufdoktrinierte Staatsreligion und man wandte sich, teils aus Neugierde, neuen Tendenzen wie dem Taoismus zu, der nun mehr und mehr an Bedeutung gewann.(siehe auch S.140) Als Grundlage diente der gleiche volkskundliche Ursprung wie beim Konfuzianismus, doch wurde er hier nicht unterdrückt, sondern lebte offen weiter.
Man suchte nach größtmöglicher Einheit zwischen Mensch und Natur und plädierte somit für das freie, nicht von Normen geprägte Handeln des Menschen. Diese Freiheit begründete auch die Idee von der Unsterblichkeit, die man nach Loslösung aller Zwänge erreichen konnte.
Das Volk, das nun zwischen beiden Religionen, Konfuzianismus und Taoismus, schwankte, sah sich zusätzlich den Einflüssen einer weiteren fremden Religion, des Buddhismus, ausgesetzt. Unsicher geworden, schaute es sich nun nach allen Richtungen um und schuf sich zuletzt sein eigenes Bild vom Universum, von den Göttern und dem Jenseits. Es wählte aus den vorhandenen Glaubenslehren nun das aus, was in seine Vorstellungswelt paßte und "würzte" es sozusagen mit Zutaten aus dem Bereich der Volkskunde, deren "religiöse" Ideen ihm aus dem alltäglichen Leben her vertraut waren. Zu diesen Ideen gehörte auch der Exorzismus, die Aus- oder Vertreibung böser Mächte und ihrer Einflüsse auf den Menschen.
Das Huhn, beziehungsweise sein Blut, hielt ebenso böse Geister fern wie das Abbild des Tigers. Da beide Tiere schon seit Jahrhunderten ihren Platz im Dekorrepertoire der traditionellen chinesischen Kunst eingenommen hatten, war die Idee, sie nun mit einem "fremden Aberglauben" zu kombinieren, nicht einmal abwegig. Beide Tiere entstammten dem Bereich der Volkskunde, die im Süd-

osten Chinas tief verwurzelt war und damit in eine vollständige Glaubenslehre mit aufgenommen werden mußte (siehe S.23,24,59). So entsteht ein Bild der Religion, wie es nur aus dieser Region bekannt ist und wohl auch nur hier, aufgrund der überwiegend nicht-chinesischen Bevölkerung, entstehen konnte.
Die Weltbild-Vasen sind das erste vollständige Spiegelbild der Vorstellungswelt.
Paradiesvorstellungen waren schon auf den Grabreliefs der Han-Zeit zu sehen (siehe S.129), doch eine konzentrierte Darstellung der drei Bereiche Leben, Tod und Jenseits erscheint erst im dritten Jahrhundert n.Chr. im Südosten Chinas.

## 6. Weitere Forschungsprojekte, die sich aus dieser Arbeit ergeben

Die vorliegende Abhandlung wirft Fragen auf, die an dieser Stelle nicht beantwortet werden können, aber den Anstoß zu weiteren Untersuchungen geben sollen.
So wäre es interessant, die Verbreitung dieses Gefäßtyps innerhalb des asiatischen Raumes zu verfolgen und auf seinen veränderten "Sinngehalt" zu überprüfen.
Vasen mit plastischem Aufbau, doch keine Weltbild-Vasen, erscheinen auch im Formenrepertoire Koreas und Japans.
In Korea sind es ebenfalls Vasen mit dem Symbol der fünf Himmelsrichtungen, das heißt, unterhalb der großen Vasenöffnung sind vier kleine Gefäße auf die Schulter gesetzt und der Zwischenraum wurde mit Tier- und Menschenplastiken ausgefüllt. Der Dekor beschränkt sich allein auf die Schulter. Der Gefäßhals selbst wird nicht wie in China mit Architekturelementen umgeben, er bleibt meist frei davon. Es fällt schwer, genauer auf den Unterschied zu den chinesischen Formen einzugehen, da bisher nur sehr wenige Veröffentlichungen über frühe koreanische Keramik mit guten Abbildungen erschienen sind. Die meisten mir bekannten Beispiele werden in das fünfte Jahrhundert n.Chr. datiert.

Vielleicht kann man sagen, daß koreanische Töpfer im Zuge der chinesischen Expansionen mit dieser Sonderentwicklung der chinesischen Keramik in Berührung kamen und sie, ohne den vollen Sinngehalt zu kennen oder übernehmen zu wollen, kopierten. So verwundert es auch nicht, daß keine vollständige Kopie einer Weltbild-Vase entstand. Sie war eben das Produkt einer Synthese von Kunst und Religion, die allein in Südost-China ihre Voraussetzung fand und demnach in anderen Regionen "wert- und sinnlos" war. Über Korea gelangte diese Form nach Japan, wo sie ebenfalls nur eine Kopie mit schwacher Aussagekraft war. In der Sue-Keramik des sechsten Jahrhunderts erhält das Ritualgefäß eine sehr dekorative Ausführung. Man gruppiert mehr Elemente als in Korea auf die Gefäßschulter, doch bleibt immer noch ein sehr großer Unterschied zu den chinesischen Originalen. Japanische sowie koreanische Kopien weisen einen kleinen, mehr kugeligen Gefäßkörper auf, der auf einem sehr hohen, nach außen geschwungenen, teils durchbrochenen Fußständer ruht. Dies bestätigt die koreanische Herkunft des japanischen Typus.

Allen drei Typen, den chinesischen, koreanischen und japanischen, ist aber eines gemeinsam. Sie werden allein für den Ritualgebrauch verwandt. Alle wurden meist zusammen mit weiteren typischen Grabbeigaben gefunden. So beinhalten sie eine Aussage, die nur für den Toten bestimmt war oder nur für ihn von größter Wichtigkeit war.

Die gleiche Untersuchung auf die Hühnerkopfkrüge und das Tigerchen angewandt, müßte wohl ergebnislos verlaufen, da diese Formen ihren Ursprung hauptsächlich im Aberglauben, das heißt, im Exorzismus Südost-Chinas und Annams haben. Aberglaube bedeutet volkstümliche Glaubensvorstellungen, die aufgrund der unterschiedlichen Gesellschaftsstruktur in jeder geographischen Region anders geprägt sind. Hinzu kommen die veränderten klimatischen Bedingungen, die einen anderen Lebensrythmus und auch sonst andere Umweltbedingungen mit den damit verbundenen Konsequenzen hervorrufen.

Sicher wurden diese Gefäße - Hühnerkopfkrüge und Tigerchen - von den Chinesen auch in andere Regionen eingeführt, doch verlor mit den veränderten Sitten und Gebräuchen auch dieser "Aberglaube"

seinen religiösen Hintergrund und somit seine Wirkung. So konnte sich dieser Formentypus außerhalb Chinas nicht voll durchsetzen. Findet man sie aber dennoch in fremden Regionen - wie in Sumatra - so sind sie selten Ritualgefäße, sondern eher für den tatsächlichen Gebrauch umgestaltete Formen.

7. Literaturverzeichnis

Addis, J.M.: Chinese Ceramics from Datable Tombs and Some Other Datable Materials, London, New York 1978

Akiyama Terakuza : Arts of China - Neolithic Cultures to the Tang Dynasties - Recent Discoveries, Tokyo 1968

Archäologische Ergebnisse im Neuen China 新中国的考古收獲 Peking 1961

Archäologische Funde im Neuen China 中国出土文物 Peking 1972

d'Argencé, René-Yvon Lefebvre : The Hans Popper Collection of Oriental Art, Tokyo 1973

Barnard, Noel ed.: Early Chinese Art and Its Possible Influence in the Pacific Basin, Taiwan ed. 1974

Bauer, Wolfgang : China und die Hoffnung auf Glück, München 1971

Beurdeley, Cécile et Michel : Chinesische Keramik, München 1974

Brinker, Helmut : Bronzen aus dem alten China, Zürich 1975

Chavannes, Edouard : Le cycle des douze animaux; T'oung Pao, Ser. II, Bd.VII, S. 51 ff

Ch'en, Kenneth K.S. : Buddhism in China, Princeton, New Jersey 1964

Chinese Celadons and Their Related Wares in Southeast Asia, Catalogue, Singapore 1979

Chinese Tomb Pottery Figures 明器圖錄 Catalogue, Hongkong 1953

Cooper, Arthur : Li Po and Tu Fu, Bungay, Suffolk 1973

Dewall, Magdalene von : Grab und Totenbrauch in China, in: Tribus 25, Stuttgart 1976, S. 31 ff

Dexel, Thomas : Frühe Keramik in China, Braunschweig 1973

Doolittle, Justus : Social Life of the Chinese, New York 1867

Doré, Henry : Researches into Superstitions, First Part, Vol.V, (Shanghai 1918), Taiwan ed. 1966

Eberhard, Alide und Wolfram : Die Mode der Han- und Chin-Zeit, Antwerpen 1946

Eberhard, Wolfram : Lokalkulturen im alten China, Teil 2: Die Lokalkulturen des Südens und Ostens, Monumenta Serica, Monograph III, Peking 1942

Eckardt, Andre : Koreanische Keramik, Bonn 1970

Eder, Matthias : Totenseelen und Ahnengeister in Japan, in: Anthropos Bd. 51, 1956

Eichhorn, Werner : Die Religionen Chinas, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1973

Erdberg-Consten, Eleanor von : Das Alte China, Stuttgart 1958

Die Architektur Taiwans, Opladen 1973

Die Magie der Grabbeigabe, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 117 ff

Erhwei, Johann Tu : Totenbräuche in Tonkin und Annam und deren Beziehung zu China, Zürich 1953

Exhibition of Far Eastern Ceramics 東洋陶磁展 , Tokyo National Museum, Tokyo 1976

Fairbank, Wilma : Adventures in Retrieval - Han Murals and Shang Bronze Molds, Harvard Yenching Institute Studies XXVIII, Cambridge, Massachusetts 1972

Feng Hsien-ming : Important Finds of Ancient Chinese Ceramics since 1949, WW 1965,9, S. 26 ff, übersetzt von Hin-cheung Lovell in: Chinese Translation No.1, London 1966

Fenollosa, Ernest F. : Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, Leipzig 1913

Figgess, J.G. : A Rare Black-Glazed Yüeh Chicken-Head-Ewer in the Six Dynasties, in : Oriental Art, N.S. Vol.VI, No.1 Spring 1960, S. 28 ff

Finsterbusch, Käte : Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen, Bd. I, II, Wiesbaden 1971

Fitzgerald, C.P. : The Southern Expansion of the Chinese People - "Southern Fields and Southern Oceans", London 1972

5000 Years of Korean Art, Catalogue, San Francisco 1979

Fontein, Jan und Tung Wu : Unearthing China's Past, Boston, Massachusetts 1973

Forke, Alfred : Geschichte der mittelalterlichen chinesischen Philosophie, 2 Bde., Hamburg 1934

The World-Conception of the Chinese, London 1925

Form und Farbe, Chinesische Bronzen und Frühkeramik, Slg.H.W.

Siegel, Köln 1972

Franke, Herbert und Trauzettel, Rolf : Das chinesische Kaiserreich - Fischer Weltgeschichte Bd. 19, Frankfurt am Main 1968

Freedman, Maurice : Chinese Lineage and Society : Fukien and Kwangtung - Monograph on Social Anthropology 33, London 1966

Gernet, Jacques : Die chinesische Welt, Frankfurt am Main 1979

Goepper, Roger : Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens, München 1968

Gompertz, G.St.G.M. : Some Notes on Yüeh Ware - 1, in: Oriental Art, N.S. Vol.II, No.1, Spring 1956, S. 3 ff

Some Notes on Yüeh Ware - 2, in: Oriental Art,N.S. Vol.II, No.3, Autumn 1956, S. 109 ff

Graham, David Crockett : Folk Religion in Southwest China, Washington 1961

de Groot, J.J.M. : The Religious Systems of China, Vol.VI, Leiden 1910

Groslier, Bernard : Indochina - Archaeologica Mundi, dt.Bearbeitung Gunhild Gabbert, Genf 1966

Grube, Wilhelm : Religion und Kultus der Chinesen, Leipzig 1910

Harada Yoshito 原田淑人 : Chinese Dress and Personal Ornaments in the Han and Six Dynasties 漢六朝の服飾 Tokyo 1967

Herold, R.J. : A Family of Post-Han Ritual Bronze Vessels, Artibus Asiae 37,4

Ho Wai-kam : Hun-P'ing Urn of the Soul, in: Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, No.48, Feb. 1961, S. 26 - 34

Honey, William Bowyer : The Ceramic Art of China and Other Countries of the Far East, London 1946

Janse, Olov R.T. : Archaeological Research in Indo-China, Vol.I (1947), Vol.II (1951), Cambridge, Massachusetts, Vol.III (1958) Bruxelles

Juliano, Annette : Teng-hsien, an Important Six Dynasties Tomb, Supplementum XXXVII, Ascona 1980

Karlbeck, Ovar : Proto-Porcelain and Yüeh-Ware, in: Transactions of the Oriental Ceramic Society, Vol. 25 (1949/50), S. 33 ff

Early Yüeh Ware, in: Oriental Art, Vol.2, No.1, Summer 1949, S. 3 ff

Kirby, E. Stuart : Einführung in die "Wirtschafts- und Sozialgeschichte Chinas", München 1955

Köster, Hermann : Symbolik des chinesischen Universums, Stuttgart 1958

Koyama Fujio : The Yüeh-Chou-Yao Celadon Excavated in Japan, in: Artibus Asiae 14, 1951, S. 26 ff

Krahl, Regina : Seladon-Steinzeug-Gefäße aus der Zeit von 220 bis 589 n.Chr. nach neuen chinesischen Fundberichten, Magisterarbeit, München WS 1975/6

Lajonquiere, E.L. : Ethnographie du Tonkin septentrional, Paris 1906

Laufer, Berthold : Chinese Pottery of the Han Dynasty, (Leiden 1909), reprinted Tientsin 1940

Loehr und Riely : Chinese Art from the Cloud Wampler and Other Collections in the Everson Museum, New York 1968

Loo, C.T. : Catalogue of Exhibition of Chinese Arts, New York 1941

Medley, Margaret : The Chinese Potter - A Practical History of Chinese Ceramics, Oxford 1970

A Note on Some Origins and Evolutions in Chekiang Celadon, Aarp 3, June 1973, S. 33 ff

Mikami Tsugio : The Art of Japanese Ceramics, New York,Tokyo 1972

Mino Yutaka : Pre-Sung Dynasty Chinese Stonewares in the Royal Ontario Museum, Ontario 1974

Needham, Joseph : Science and Civilisation in China, Vol.3, Cambridge 1959

Oriental Ceramics - The World's Great Collections, Vol.3, Museum Pusat, Jakarta; Tokyo 1977

Vol.5, British Museum; Tokyo 1974

Vol.6, Victoria & Albert Museum, Tokyo 1975

Penkala, Maria : Far Eastern Ceramics - Marks and Decoration, The Hague 1963

Pirazzoli-t'Serstevens, Michêle : China - Weltkulturen und Baukunst, München 1970

Reidemeister, L. : Das Yüeh-Yao in: Ostasiatische Zeitschrift, N.F. 15/16, 1939/40, S.1 ff

Riely und Loehr : Chinese Art from the Cloud Wampler and Other Collections in the Everson Museum, New York 1968

Schlegel, Gustav : Der Todtenvogel bei den Chinesen, in: Internationales Archiv für Ethnography 11, Leiden, Köln 1898, S. 86/7

Seckel, Dietrich : Kunst des Buddhismus - Werden, Wanderung und Wandlung, Baden-Baden 1964

Shoten Kadokawa : A Pictorial Encyclopedia of the Oriental Arts, China, Vol.1, New York 1969 世界美術全集, 中国, 1

Sickman, Laurence / Soper, Alexander : The Art and Architecture of China - The Pelican History of Art, 1971

Sirén, O. : Kinas Konst under tre Årtusenden, Stockholm 1942/3, 2 Bde.

Soothill, William Edward : The Hall of Light - A Study of Early Kinship, Hertford, Great Britain 1952

Sullivan, Michael : Chinese Ceramics, Bronzes and Jades in the Collection of Sir Alan and Lady Barlow, London 1963

Swallow, Robert William : Ancient Chinese Bronze Mirrors, Peking 1937

Thiel, Josef : Schamanismus im alten China in: Sinologica, Separatum Vol.X, Nr.2/3, Basel 1968

Thilo, Thomas : Klassische chinesische Baukunst, Wien 1977

Thompson, Nancy : The Evolution of the T'ang Lion and Grapevine

Mirror, in: Artibus Asiae Vol.XXIX, Ascona 1967, S. 25 ff

Trauzettel, Rolf und Franke, Herbert : Das chinesische Kaiserreich - Fischer Weltgeschichte Bd.19, Frankfurt am Main 1968

Tregear, Mary : Green Glazed Stonewares, in: Pottery and Metalwork in T'ang China, Colloquies on Art and Archaeology in Asia, London 1976, S. 50 ff

Catalogue of Chinese Greenware - Ashmolean Museum, Oxford 1976

Voretzsch, E.A. : Altchinesische Bronzen, Berlin 1924

Wang Kuo-wei : Ming-t'ang-miao-ch'in-t'ung-k'ao übersetzt von Jonny Hefter in: Ostasiatische Zeitschrift N.F.7, Berlin, Leipzig 1931

Waterbury, Florance : Bird-Deities in China, Artibus Asiae, Supplementum X, Ascona 1952

Watson, William : Ancient Chinese Bronzes, London 1962

Handbook to the Collections of Early Chinese Antiquities, London 1963

The Genius of China - An Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China, London 1973

Willets, William : Chinese Art, Bungay, Suffolk 1958, 2 Bde.

Wu Tung und Fontein, Jan : Unearthing China's Past, Boston, Massachusetts 1973

Yetts, W. Percival : The Cull Chinese Bronzes, London 1939

Zürcher, E. : The Buddhist Conquest of China, Leiden 1959, 2 Bde.

Koyama Fujio 小山富士夫 : Sekai tôji zenshu, Chûkoku jôdai hen, Vol.8, 世界陶磁全集, 中国上代篇 Tokyo 1961

Matsubara Saburō 松原三郎 : Tōyō bijutsu zenshi 東洋美術全史, Tokyo 1978

Sekai kokogaku taikei 世界考古学大係 ,7, Tokyo 1959

Takashi Okazaki 岡崎敬 : Chūgoku no rekishi 中国の歴史 3 「魏晋南北朝の世界」 Tokyo 1976 - 77

Chao Ling-shih 趙令時 : Hou ch'ing lu 侯鯖錄 in 筆記小說大觀 pên 364, Shanghai o.J.

Ch'en Fen 陳芬 : Yün ch'uang szu chih 芸窓私志 in 重校說郛另第卅一 pên 36, o.O.o.J.

Ch'en Shou 陳壽 : San kuo chih 三國志 in 四史 Szu shih von 司馬遷, 魏志卷 16, o.O. 1894

Ch'en Wan-li 陳萬里 : Chung-kuo ch'ing-tz'u shih-lüeh 中國青瓷史略 , Shanghai 1956

Tz'u-ch'i yü che-chiang 瓷器于浙江 Peking 1936

Chêng, Tê-kun 鄭德坤 und Ch'en, Wei-tiao 沈維鈞 Chung-kuo ming-ch'i 中國明器 Peking 1933

Chiang, Hsüan-i 蔣玄伯 und Ch'in, T'ing-yü 秦廷禹 : Chung kuo tz'u-ch'i te fa-ming 中国瓷器的發明 Shanghai 1956

Chiang-su-sheng ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi 江蘇省出土文物選集 Peking 1963

Chung-kuo ch'u-t'u wen-wu 中國出土文物 Peking 1972

Fan Wen-lan 范文瀾 : Chung-kuo t'ung-shih, 5 Bde., Peking 1978

Fang Jen 昉任 : Shu-yi-chi 述異記 , o.O.o.J.

Hsi-Ch'ing ku-chien 西清古鑑 , kompiliert auf Befehl des Kaisers Ch'ien-lung, 1749

Hsin-chung-kuo ch'u-t'u wen-wu 新中國出土文物 , Peking 1972

K'o Hung 葛洪 : Hsi ching tsa chi 西京雜記 in 歷代小史 Shanghai 1940

Li Hsien 李賢 (等注), Fan Yeh 范曄 (撰) : Hou Han shu 後漢書 , Hongkong 1971

Lin Yin 林尹 : Chou-li chin-chu chin yi 周禮今注今譯 Taipei 1972

Lo Chen-yü 羅振玉 : Chin-ni-shih-hsieh 金泥石屑 Peking 1916

Ma Chi-ying 馬持盈 (komment.): Shih chi chin chu 史記今注 Taipei 1979

Ming-ch'i t'u-lu 明器圖錄 - Chinese Tomb Pottery Figures, Hongkong 1953

Nan-ching ch'u-t'u liu-ch'ao ch'ing-tz'u 南京出土六朝青瓷 Peking 1957

Nan-ching liu-ch'ao-mu ch'u-t'u wen-wu hsüan-chi 南京六朝出土文物選集 , Shanghai 1959

Wang Shih-lun 王士倫 : Che-chiang ch'u-t'u t'ung-ching hsüan-chi 浙江出土銅鏡選集 , Peking 1957

Yün-nan chin-ning shi-chai-shan ku-mu-chün fa-chüeh pao-kao 雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告 Peking 1959

Zeitschriften, nach Erscheinungsjahr geordnet

Liste der Abkürzungen :

| | |
|---|---|
| KKHP | = K'ao-Ku Hsüeh-Pao |
| KKTH | = K'ao-Ku T'ung-Hsün |
| KK | = K'ao-Ku |
| WWTKTL | = Wen-Wu Ts'an-K'ao Tzu-Liao |
| WW | = Wen-Wu |

KKHP

1957, 1 Shao-hsing li-chu ti han-mu 紹興漓渚的漢墓 S. 155

Nan-ching chin-chiao liu-ch'ao-mu ti ch'ing-li chiang-ning lang-chia-shan 南京近郊六朝墓的清理江寧郎家山 S. 189

1957, 4 Chiang-su i-hsing chin-mu fa-chüeh pao-kao 江蘇宜興晉墓發掘報告 S. 83

1959, 3 Ch'ang-sha liang-chin nan-pei-ch'ao-sui mu fa-chüeh pao-kao 長沙兩晉南北朝隋墓發掘報告 S.75

KKTH

1955, 5 Szu-ch'uan ch'ang-ming-hsien ch'ang-shan-ts'un yai mu ch'ing-li chien-pao 四川彰明縣常山村崖墓清理簡報 S. 37

1956, 4 Kuang-chou tung-shan han-mu ch'ing-li chien-pao 廣州東山漢墓清理簡報 S. 12

1956, 5 Kuan-yü "ch'ing-tz'u hu-tzu" wen-t'i 關于「青瓷虎子」問題 S. 58

1957, 2 Che-chiang shao-hsing li-chu tung-han-mu fa-chüeh chien-pao 浙江紹興漓渚東漢墓發掘報告 S. 6

Kuan-yü "ch'ing-tz'u hu-tzu" yung-t'u ti hsin fa-hsien 關于「青瓷虎子」用途的新發現 S. 92

1957, 6 Ts'ung kuang-chou ch'u-t'u ti hu-tzu t'an hu-tzu ti k'ao-cheng 從廣州出土的虎子談虎子考証 S. 55

T'an-t'an ch'ing-tz'u hu-tzu ti liang-chung yung-tu 談談青瓷虎子的兩種用途 S. 52

KK

1959, 4 Fu-chien min-hou ching-shan, tu-wu nan-ch'ao, t'ang mu ch'ing-li-chi 福建閩侯荊山,杜武南朝唐墓清理記 S. 191

1961, 7 Hang-chou chin hsing-ning erh-nien mu fa-chüeh chien-pao 杭州晉興寧二年墓發掘簡報 S.39

1963, 2 Nan-ching kao-chin-shan ti liu-ch'ao-mu 南京高家山的六朝墓 S. 108

Chen-chiang yang-p'eng shan-tung chin-mu ch'u-t'u ti ch'ing-tz'u ch'i 鎮江陽彭山東晉墓出土的青瓷器 S. 109

1963, 6 Nan-ching kan-chia chüan ho t'ung-chia-shan liu-ch'ao-mu 南京甘家巷和童家山六朝墓 S.304

1966, 4 Nan-ching fu-kuei shan-tung chin-mu fa-chüeh pao-kao 南京富貴山東晉墓發掘報告 S. 19

1974, 1 Chiang-hsi shui-ch'ang ma-tou hsi-chin-mu 江西瑞昌馬头西晉墓 S. 29

1979, 2 Chiang-su hsin-yi tung-han-mu 江蘇新沂東漢墓 S. 188

1980, 1 Fu-chien min-hou nan-hsü nan-ch'ao-mu 福建閩侯南屿南朝墓 S. 59

1980, 5 Yang-chou tung-feng chuan-wa-ch'ang han-tai mu-kuo mu-chün 扬州东风砖瓦厂汉代木椁墓 君羊 S. 417

1981, 4 Che-chiang wu-yi t'ao-ch'i-ch'ang san-kuo-mu 浙江武义陶器厂三国墓 S. 376

1981, 5 Chiang-hsi nan-ch'ang ti-ch'ü tung-han-mu 江西南昌地区东汉墓 S. 426

WWTKTL

1954, 5 Tsai t'an yüeh-ch'i 再談越器 S. 33

1956, 4 Nan-ching mei-chia-shan liu-ch'ao-mu ch'ing-li chi-lüeh 南京梅家山六朝墓清理記略 S. 14

Ning-po ti-ch'ü fa-chüeh ti ku-mu-tsang he ku-wen-hua kui-chih 寧波地区發掘的古墓葬和古文化遺址 S. 81

1956, 6 San-nien-lai kuang-chou-shih ku-mu-tsang ti ch'ing-li he fa-hsien 三年來廣州市古墓葬的清理和發現 S. 21

Lan-hsin-chieh-lu wu-wei - yung-ch'ang-yen-hsien kung-ti ku-mu ch'ing-li kai-k'uang 蘭新鉄路武威 — 永昌沿綫工地古墓清理概況 S. 39

WW

1959, 6 Lüeh-t'an wei-chin chih wu-tai tz'u-ch'i ti chuang-shih te-cheng 略談魏晋至五代瓷器的裝飾特征 S. 18

1960, 2 Ch'ang-sha ch'i-feng-shan 3, 4 hao-mu 長沙赤峰山3,4号墓 S. 49

1960, 3 Ch'ang-sha wu li p'ai ku-mu-tsang ch'ing-li chien-pao 長沙五里牌古墓葬清理簡報 S. 38

1960, 4 Tz'u-ch'i ch'ien-shuo 瓷器淺說 S. 81

1965, 6 Nan-ching pan-chiao-chen shih-cha-hu chin-mu ch'u-t'u wen-wu 南京板橋鎮石閘湖晋墓出土文物 S. 37

1973, 3 Liao-ning pei-p'iao-hsien hsi-kuan-ying-tzu pei-yan feng-su fou mu 辽宁北票县西官营子北燕冯素弗墓 S. 2

1973, 5 Chiang-ning-hsien mo-ling kung-she fa-hsien hsi-chin t'ai-k'ang szu-nien-mu 江宁县秣陵公社发现西晋太康四年墓 S. 69

1977, 6 Chiang-su chin-t'an ch'u-t'u ti ch'ing-tz'u 江苏金坛出土的青瓷 S. 60

1980,10 Ning-po tz'u-hsi fa-hsien hsi-chin chi-nien-mu 宁波慈溪发现西晋纪年墓 S. 92

1981, 2 Ts'ung che-chiang-sheng wu-yi-hsien mu-tsang ch'u-t'u-wu t'an wu-chou-yao tsao-ch'i ch'ing-tz'u 从浙江省武义县墓葬出土物談婺州窑早期青瓷 S. 51

## 8. Abbildungsnachweis

Zur Erklärung sei gesagt, daß alle wiedergegebenen Abbildungen Büchern entnommen wurden. Letztere werden nur mit Verfassernamen oder den ersten drei Anfangsworten des Titels sowie dem Erscheinungsjahr angegeben. Der volle Wortlaut des Titels kann dem Literaturverzeichnis entnommen werden.

Zeichnungen innerhalb des Textes:

Fig. 1 : Bronze-Ho mit Tierkopftülle und Tigerhenkel; 5.Jhdt.v. Chr., (William Watson, 1962, pl.51 b),heute im Besitz der Dugald Malcolm Esq.

Fig. 2 : Keramik-Ho mit Tierkopftülle und einem mit Tierattributen verzierten Henkel; grüne Bleiglasur; gefunden in Chiu-fu, Shao-hsing, Provinz Chekiang; 4. - 3.Jhdt.v.C. Sir Ingram Collection im Ashmolean Museum in Oxford, England.

Fig. 3 : Keramik-Ho mit Tierkopftülle; Fundort unbekannt; Han-Zeit (William Watson, 1963, p.96, Fig.31 c).

Fig. 4 : Hühnerkopfkrug mit doppelter Tülle und doppeltem Henkel; Keramik; spätes 4./Anfang 5.Jhdt.n.Chr. (KKTH 1955,5,图版拾贰, 2).

Fig. 5 : Zwei Träger mit einem Sarg, auf dem ein weißer Hahn angebunden wurde (Justus Doolittle, 1867, VolI, p.214).

Fig. 6 : Detail aus einem Grabrelief in I-nan, Shantung; Han-Zeit. Ein Diener kehrt den Boden, neben ihm ein Hu-tzu. (Käte Finsterbusch, 1971, Bd.II, Abb.339).

Fig. 7 : Bronzenes Hu-tzu, aus Tong-shan, Provinz Kuangchou; Ost-Han-Zeit (KKTH 1956, 4,图版 柒 , 6).

Fig. 8 : Hu-tzu aus lackiertem Holz; Provinz Kiangsu; Han-Zeit (Chiang-su-sheng ..., 1963,Abb. 117).

Fig. 9 : Tigerkopftülle eines Keramik-Hu-tzu; Detailskizze von Abb. 41; Royal Ontario Museum; Chin-Zeit (Mino Yutaka, 1974, p.14/5).

Fig. 10 : Keramik-Hu-tzu, schlichter Gefäßkörper mit angesetzten Tierfüßen; Chin-Zeit (Nan-ching ch'u ..., 1957, S.82, Abb.60).

Fig. 11 : Keramik-Hu-tzu, schlichter Gefäßkörper mit angesetzten Tierfüßen; Chin-Zeit (Nan-ching ch'u ..., 1957, S.83, Abb.61).

Fig. 12 : Wu-lian-kuan oder Fünf-Röhren-Vase; Keramik; Shao-hsing, Chekiang; Ost-Han-Zeit (KKTH 1957, 2, 圖版肆, 5).

Fig. 13 : Inschrift der Stele von Abb. 65.

Fig. 14 : Inschrift der Stele von Abb.83.

Fig. 15 : Schemazeichnung einer Ansicht von oben auf den Vasenkörper und die vier kleinen Töpfe.

Fig. 16 : Vierblattmuster.

Fig. 17 : Muster eines Spiegels aus dem 4.-3.Jhdt.v.Chr. mit dem Vierblattmuster in der Mitte.

Fig. 18 : Muster eines T L V - Spiegels, die V-Formen wurden hier zu Quadraten ergänzt.

Fig. 19 : Skizze einer Vase mit fünf angesetzten kleinen Vasen; Keramik; Nanking, Kiangsu; West-Chin-Zeit (Nan-ching-liu ..., 1959,Abb.16).

Fig. 20 : Skizze, Detail eines Spiegels aus Shao-hsing,Chekiang; spätes 2.Jhdt.n.Chr.,British Museum (William Watson, 1962, pl.102 a).

Abbildungen (Umzeichnungen und Photographien):

Abb. 1 : Ho mit Tierkopftülle, Tierfüßen und einem mit Tieratributen versehenen Henkel; Keramik mit gelb-grüner Glasur; Zeit der Kämpfenden Reiche (Chinese Celadons and ..., 1979, Fig.4) - Umzeichnung.

Abb. 2 : Ho mit hufenartigen Beinen und einer aufklappbaren Tierkopftülle; Bronze; gefunden in Lạch-tr'o'ng, dem heutigen Hậu-lộc in Annam; Han-Zeit (Olov R.T.Janse, Vol.I, 1947, p.35, Fig.40) - Umzeichnung.

Abb. 3 : Ho mit aufgesetztem (?) Hahnenkopf zum Verschließen der Tülle; Keramik mit farbiger Glasur; gefunden in Lạch-tr'o'ng, Annam; Han-Zeit (Olov R.T.Janse, Vol.I, 1947, Pl.30,1) - Umzeichnung.

Abb. 4 : Ho mit aufgesetztem (?) Hahnenkopf wie bei Abb.3; Keramik mit farbiger Glasur; gefunden in Lạch-tr'o'ng, Annam; Han-Zeit (Olov R.T.Janse, Vol.I, 1947, Pl.30,2) - Umzeichnung.

Abb. 5 : Bauchiger Krug mit Hühnerkopftülle und angesetztem Schwanz und Deckel; Proto-Porzellan; Hans Popper Collection; West-Chin-Zeit (d'Argencé,René-Yvon Lefebvre, 1973, Fig.42) - Umzeichnung.

Abb. 6 : Bauchiger Krug mit Löwenkopfapplikation, keine funktionstüchtige Tülle; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking; West-Chin-Zeit (Nan-ching ch'u .. , 1957, S.14, Nr.7) - Umzeichnung:

Abb. 7 : Halstopf, verziert mit Adlerkopfapplikation, zwei Krallenfüßen, einem Schwanz und eingravierten Flügeln; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking; West-Chin-Zeit,302 n.Chr. (Archäologische Funde im ..., 1972, Tafel 118) - Umzeichnung.

Abb 8 : Halstopf mit Hahnenkopfapplikation; Proto-Porzellan; Cloud Wampler Collection im Everson Museum; West-Chin-Zeit (Loehr/Riely, 1968, Pl.17) - Umzeichnung.

Abb. 9 : Halstopf mit Widderkopfapplikation; Proto-Porzellan; gefunden in Mu-fu-shan bei Nanking; West-Chin-Zeit (Akiyama Terakuza,1968, S.90) - Umzeichnung.

Abb. 10 : Halstopf mit Hühnerkopfapplikation und eingraviertem floralen Muster; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking; West-Chin-Zeit (Archäologische Funde im ..., 1972, Tafel 117) - Umzeichnung.

Abb. 11 : Halstopf mit funktionstüchtiger Hühnerkopftülle; Proto-Porzellan; Sammlung Sir Alan and Lady Barlow; Ost-Chin-Zeit ( Michael Sullivan, 1963, Pl.69 b) - Umzeichnung.

Abb. 12 : Krug mit Hühnerkopftülle und Henkel; Proto-Porzellan; gefunden in Sumatra, heute im Museum Pusat, Jakarta; Ost-Chin-Zeit (Oriental Ceramics,3, 1977, Pl.5) - Umzeichnung.

Abb. 13 : Krug mit Hühnerkopftülle und Henkel; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking; Ost-Chin-Zeit (Nan-ching ch'u ... 1957, S.69, Tafel 50) - Umzeichnung.

Abb. 14 : Krug mit Hühnerkopftülle und Henkel; Proto-Porzellan; Ost-Chin-Zeit (Shoten Kadokawa, 1969, Pl.93) - Umzeichnung.

Abb. 15 : Krug mit Hühnerkopftülle und Henkel; Proto-Porzellan; gefunden in Jui-an, Chekiang; Ost-Chin-Zeit, 368 n.Chr. (J.M.Addis,1978, S.10, Abb.6) - Umzeichnung.

Abb. 16 : Krug mit Hühnerkopftülle, Henkel und Deckel; Proto-Porzellan mit schwarzer Glasur; in Lao-ho-shan bei Hang-chou ausgegraben; Ost-Chin-Zeit (Matsubara Saburo, 1978, Fig. 373) - Umzeichnung.

Abb. 17 : Krug mit Hühnerkopftülle und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan; gefunden in Yü yao, Chekiang; Ost-Chin-Zeit (Archäologische Funde in ..., 1972, Tafel 125) - Umzeichnung.

Abb. 18 : Krug mit Hühnerkopftülle und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan; Ost-Chin-Zeit (Koyama Fujio, 1961, Pl.18) - Umzeichnung.

Abb. 19 : Krug mit Hühnerkopftülle und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan; heute im Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; Ost-Chin-Zeit (Form und Farbe ..., 1972, Abb.47) - Umzeichnung.

Abb. 20 : Krug mit Hühnerkopftülle und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan, stellenweise schwarz glasiert; 5.Jhdt.n.Chr. Südliche Dynastien (J.G.Figgess, 1960, Fig.2) - Umzeichnung.

Abb. 21 : Krug mit Hühnerkopfapplikation und Henkel; Proto-Porzellan; 5.Jhdt.n.Chr. (Jan Fontein/Tung Wu, 1973,Fig. 66) - Umzeichnung.

Abb. 22 : Krug mit Hühnerkopfapplikation und Henkel, der Gefäßbauch ist mit einem eingraviertem Muster verziert; 5.J. n.Chr., Südliche Dynastien (Shoten Kadokawa, 1969, Pl. 173) - Umzeichnung.

Abb. 23 : Krug mit Hühnerkopfapplikation und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking; 5./6.Jhdt.n.Chr. (KK 1963, 6 图 版 叁 ,3) - Umzeichnung.

Abb. 24 : Krug mit Hühnerkopfapplikation und Drachenkopfhenkel; Proto-Porzellan; heute im Museum für Ostasiatische Kunst in Köln; 5./6.Jhdt.n.Chr. (Roger Goepper, 1968, Abb.170) - Umzeichnung.

Abb. 25 : Krug mit großer Hühnerkopftülle und Henkel, Gefäßbauch mit tiefem eingravierten Muster versehen; Proto-Porzellan; Singapur; 6.Jhdt.n.Chr. (Chinese Celadons and ... 1979, Pl.6) - Umzeichnung.

Abb. 26 : I, saucierenförmiges Ritualgefäß; Bronze; auch das "Ch'u Huan Yi Yi" genannt; Sedgwick Collection; 8.-7. Jhdt.v.Chr. (William Watson, 1962, Pl.49 a) - Umzeichnung.

Abb. 27 : I mit geschlossenem, aber aufklappbaren Tierkopfausguß; Bronze; ausgegraben in T'ang-shan, Hopei; 5.Jhdt.v.Chr. (William Watson, 1962, Pl.62 b) - Umzeichnung.

Abb. 28 : I mit einer Tülle, deren Oberfläche mit einer abstrahierten Tiermaske verziert ist; Bronze; früher H.Tozer Esq.; 5.Jhdt.v.Chr. (William Watson, 1962, Pl.63 a) - Umzeichnung.

Abb. 29 : Asymmetrisches Hu, der Deckel wurde in einen liegenden Vogelkörper umgestaltet; Bronze; Seligman Collection; 4.-3.Jhdt.v.Chr. (William Watson, 1962, Pl.77 a) - Umzeichnung.

Abb. 30 : Hu in Flaschenkürbisform, Oberfläche der Tülle ist mit einer Tiermaske verziert; Bronze (Hsi-ch'ing-ku-chien, 1749, Abb.S.14) - Umzeichnung.

Abb. 31 : Hu-tzu in Form eines Bären; weißer Ton mit grünlicher Glasur; gefunden in Bi'm-so'n (Ha'-trung) in Annam; Han-Zeit (Olov R.T.Janse, Vol.I, 1947, Pl.106 a) - Umzeichnung.

Abb. 32 : Hu-tzu, weißer Ton. Blick von oben auf Abb.31.

Abb. 33 : Hu-tzu; Bronze; ausgegraben bei T'ang-shan,Nan-ch'ang, Kiangsi; Ost-Han-Zeit (KK 1981, 5,图版拾,5) - Umzeichnung.

Abb. 34 : Hu-tzu; Lack; bei Yang-chou gefunden; Han-Zeit (KK 1980, 5,图版拾壹,3) - Umzeichnung.

Abb. 35 : Hu-tzu, der Kopf ist zur Seite gedreht und die röhrenartige Tülle ragt aus dem Ohr hervor; Proto-Porzellan; gefunden in Hsin-yi, Kiangsu; Ost-Han-Zeit (KK 1979,2, Abb.S.189 oben) - Umzeichnung.

Abb. 36 : Seitenansicht von Abb.35.

Abb. 37 : Hu-tzu, die Form gleicht eher einer Tasche mit Henkel, die an einer Seite geschlossen ist; Proto-Porzellan; gefunden in Hsin-yi, Kiangsu, zusammen mit Abb.35;Ost-Han-Zeit (KK 1979,2, Abb.S.189 oben) - Umzeichnung.

Abb. 38 : Hu-tzu, schlichte Gefäßform mit angesetzten, eingeknickten Pferdefüßen, sowie einem Henkel in Gestalt eines sich krümmenden Tigers; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking, Kiangsu; datiert laut Inschrift auf 251 n. Chr.(Nan-ching-ch'u ..., 1957, Abb.29) - Umzeichnung:

Abb. 39 : Detail von Abb.38

Abb. 40 : Hu-tzu; Proto-Porzellan; gefunden in Wu-yi, Chekiang; Wu-Zeit (WW 1981,2, 图 - - ) - Umzeichnung.

Abb. 41 : Hu-tzu; Tigergestalt mit eingravierten Flügeln; Proto-Porzellan; Royal Ontario Museum; Chin-Zeit (Mino Yutaka, 1974, p.14/5) - Umzeichnung.

Abb. 42 : Hu-tzu; Tigergestalt mit Flügeln; Proto-Porzellan,heute im Museum of Fine Arts,Boston; 1.Hälfte 4.Jhdt.n.Chr. (Jan Fontein/Tung Wu, 1973, Fig.64) - Umzeichnung.

Abb. 43 : Hu-tzu, Form wie Abb.42; Proto-Porzellan; gefunden in Huang-yen, Chekiang; Anfang des 4.Jhdt.n.Chr. (Jan Fontein/Tung Wu, 1973,Fig.67) - Umzeichnung.

Abb. 44 : Hu-tzu, Gestalt wie Abb.42/3; Musterexemplar.; Anfang des 4.Jhdt.n.Chr.

Abb. 45 : Hu-tzu, kugelartig geformtes Gefäß mit einer Tülle in Form einer aufgesetzten, oben geöffneten Kugel; Proto-Porzellan; gefunden in Chen-chiang, Shantung;4.Jhdt.n. Chr. (KK 1963,2, Abb.11 im Text) - Umzeichnung.

Abb. 46 : Hu-tzu, bauchige Krugform mit gerade angesetzter Tülle, auf der ein Tiermotiv appliziert ist. Auf dem Gefäßbauch zwei Ösen, Proto-Porzellan; Chin-Zeit (Nan-ching ch'u ..., 1957, S.84, Abb.62) - Umzeichnung.

Abb 47 : Hu-tzu, bauchiges Gefäß mit leicht gekrümmter Röhre, aus Proto-Porzellan; Nanking, Kiangsu; Ost-Chin-Zeit (Nan-ching ch'u ..., 1957, S.85, Abb.63) - Umzeichnung.

Abb. 48 : Hu-tzu, leichtgekrümmte Röhre mit tierähnlichen Attributen; Proto-Porzellan; Chiang-ning, Kiangsu; West-Chin-Zeit (WW 1973, 5, Abb.S.69) - Umzeichnung.

Abb. 49 : Hu-tzu, Gefäß in Form eines kräftigen Tigers mit grosser Tülle; Proto-Porzellan; Barlow Collection; Ost-Chin-Zeit (Michael Sullivan, 1963, Abb.69 a) - Umzeichnung.

Abb. 50 : Hu-tzu, plump wirkender Tierkörper; Henkel abgebrochen; Proto-Porzellan; aus Nanking, Kiangsu; Ost-Chin-Zeit (KKTH 1956,5) - Umzeichnung.

Abb. 51 : Hu-tzu; Bronze; extravagante Ausformung; im Grab des Feng Su Fou bei Pei-p'iao, Liaoning, gefunden;Chin-Zeit (WW 1973,3,图版肆,5) - Umzeichnung.

Abb. 52 : Hu-tzu, bauchiges Gefäß mit applizierten Elementen eines Tiergesichtes; Proto-Porzellan; aus Ch'ang-sha, Hunan; spätes 5.Jhdt.n.Chr.(WW 1960,2,Abb.S.49/50) - Umzeichnung.

Abb. 53 : Hu-tzu, tiergestaltiges Gefäß in sehr schlichter Ausführung; Proto-Porzellan; aus Fukien; spätes 5.Jhdt.n. Chr., Südliche Dynastien (KKTH 1957,5,图版玖,6) - Umzeichnung.

Abb. 54 : Hu-tzu, plump und unbeholfen wirkender Tigerkörper; Proto-Porzellan; spätes 5./Anfang 6.Jhdt.n.Chr. (R.J.Herold, AA 37,4, Fig.18 c) - Umzeichnung.

Abb. 55 : Hu-tzu, ornamentale Ausführung; Proto-Porzellan; gefunden bei Min-hou, Fukien; Südliche Dynastien-Zeit (KK 1980, 1,图版玖,3) - Umzeichnung.

Abb. 56 : Hu-tzu, sehr dekorativ gearbeitet, ohne Henkel; Proto-Porzellan; heute im Ohara Art Museum, Kurashiki,Japan; 6.-7.Jhdt.n.Chr. (Shoten Kadokawa, 1969, Fig.175) - Umzeichnung.

Abb. 57 : Hu-tzu, dekoratives Gefäß in Form eines liegenden Tigers, über dessen Rücken sich zum Kopf hin ein kleiner Tigerkörper spannt, Proto-Porzellan; heute in der Eumorfopoulos Collection, 6.-7.Jhdt.n.Chr. (Oriental Ceramics,6, Monochrome Pl.30) - Umzeichnung.

Abb. 58 : Scherben eines großen Gefäßes, an dessen Mündungsrand eine plastische Eidechse appliziert wurde; Keramik, gefunden in Miao-ti-kou, Honan; Neolithikum, Yang-shao-Kultur ( Akiyama Terakuza, 1968, Pl.38) - Photo.

Abb. 59 : Hu mit zwei abstrahierten Tierplastiken als Henkel; Keramik; aus Loyang, Honan, heute im Buffalo Museum of Science; Ost-Chou-Zeit (C. und M.Beurdeley, 1974, Abb.23) - Umzeichnung.

Abb. 60 : Hu, Schulterzone verziert mit Jagdszene im Halbrelief; Keramik; Privatsammlung, Genf; Han-Zeit (C.und M.Beurdeley, 1974, Abb.31) - Umzeichnung.

Abb. 61 : Hu, flaschenkürbisartige Vase mit fünf röhrenartigen Menschengestalten; Proto-Porzellan; Wu-yi, Chekiang; Wu-Zeit, 258 n.Chr. (WW 1981, 2,图版柒 ,1,2) -Photo.

Abb. 62 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; gefunden in Shao-hsing, Chekiang; laut Inschrift auf der angebrachten Miniaturstele datiert in das Jahr 260 n. Chr. ( Koyama Fujio, 1975. Fig.182, Seitenansicht) - Photo.

Abb. 63 : Rückansicht von Abb.62 - Photo.

Abb. 64 : Vorderansicht von Abb.62 - Photo.

Abb. 65 : Detailaufnahme von Abb.62, Stele - Photo.

Abb. 66 : Vase mit plastischem Aufbau, Kartuschen auf dem Gefäßbauch; Proto-Porzellan; heute im Pekinger Palastmuseum; 260 n.Chr . (J.M.Addis, 1978, Pl.1) - Photo.

Abb. 67 : Detailaufnahme des plastischen Aufbaus von Abb.66,Photo.

Abb. 68 : Vase mit plastischem Aufbau, Architektur als Deckel, Kartuschen auf dem Gefäßbauch; Proto-Porzellan; aus Shao-hsing, Chekiang; Wu-Zeit (Koyama Fujio, 1961,Abb. 61, Rückansicht) - Photo.

Abb. 69 : Detailaufnahme des plastischen Aufbaus von Abb.68.

Abb. 70 : Detailaufnahme der Vase Abb.68, Vorderansicht - Photo.

Abb. 71 : Modell eines Turmes aus Keramik, gefunden in Kansu; Han-Zeit (Takashi Okazaki, 1976-7, Pl.67) - Photo.

Abb. 72 : Vase mit plastischem Aufbau, abgeschlossen durch einen scheibenförmigen Deckel; Proto-Porzellan; gefunden in Nanking, Kiangsu; aufgrund einer anderen datierten Grabbeigabe in das Jahr 273 n.Chr. gesetzt. (Nan-ching ch'u ..., 1957, Abb.25) - Photo.

Abb. 73 : Detailaufnahme von Abb.72, Vorderansicht - Photo.

Abb. 74 : Vase mit plastischem Aufbau, neun-stöckige Architektur; Proto-Porzellan; gefunden in Chin-t'an, Kiangsu; befindet sich im dortigen Kulturmuseum. Das Grab selbst wurde nach einer Ziegelinschrift in das Jahr 276 n.Chr. datiert.(WW 1977,6, Abb.S.61) - Photo.

Abb. 75 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; wie Vase Abb.74 in Chin-t'an, Kiangsu, gefunden, doch nicht im gleichen Grab. Zeitlich aber mit ihr gleichzusetzen. (WW 1977,6, Abb.S.61, Vorderansicht) - Photo.

Abb. 76 : Detailaufnahme von Abb.75, Vorderansicht - Photo.

Abb. 77 : Detailaufnahme ,Vase Abb.75, Rückansicht - Photo.

Abb. 78 : Detailaufnahme, Vase Abb.75,Seitenansicht - Photo.

Abb. 79 : Detailaufnahme, Vase Abb.75, Seitenansicht - Photo. (WW 1977,6, Abb.S.62/3)

Abb. 80 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; gefunbei Ning-po, Tzu-hsi; Ende der Wu-Zeit (WW 1980,10, 图 ,6, Vorderansicht) - Photo.

Abb. 81 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; Wu-yi, Chekiang; Drei Reiche (KK 1981,4, 图 ,5,Seitenansicht) - Photo.

Abb. 82 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; Wu-Zeit, Drei Reiche ( Photo aus dem Antiquitätenhandel).

Abb. 83 : Vase mit plastischem Aufbau, der Gefäßkörper ist geschlossen; Proto-Porzellan; gefunden in Chiuyen; Wu-Zeit, Ansatz zu Stil A (Lo Chen-yü, 1916,卷 下,3,Vorderansicht) - Photo.

Abb. 84 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; gefunden in Hsiao-shan, Chekiang; Ende Wu/Anfang West-Chin, Ansatz zu Stil B (Archäologische Funde im ..., 1972, Tafel 116, Seitenansicht) - Photo.

Abb. 85 : Detailaufnahme von Abb.84 - Photo.

Abb. 86 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; gefunden in Yü yao, Chekiang; heute im Provinzialmuseum der Stadt Hangchou; West-Chin-Zeit, Stil A, datiert in das Jahr 295 n.Chr. (J.M.Addis, 1978, pl.6,Seitenansicht) - Photo.

Abb. 87 : Detailaufnahme von Abb.86 - Photo.

Abb. 88 : Vase mit plastischem Aufbau, sehr schlichte Ausführung, Proto-Porzellan; gefunden in Nanking, Kiangsu; West-Chin-Zeit, Stil A (Nan-ching liu ..., 1959, Abb.24,

Vorderansicht) - Photo.

Abb. 89 : Detailaufnahme von Abb.88 - Photo.

Abb. 90 : Vase mit plastischem Aufbau; ähnliche Ausführung wie Vase Abb.88, vielleicht sogar in derselben Werkstätte produziert; Proto-Porzellan; West-Chin-Zeit, Stil A (KK 1963,6, Abb.S.304,Vorderansicht) - Photo.

Abb. 91 : Detailaufnahme von Abb.90 - Photo.

Abb. 92 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; gefunden in Chu-chi, Chekiang; datiert auf ca. 300 n.Chr.,West-Chin-Zeit, Stil A (Akiyama Terakuza, 1968, Pl.155,Seitenansicht) - Photo.

Abb. 93 : Detailaufnahme von Abb.92 - Photo.

Abb. 94 : Vase mit plastischem Aufbau; das Gefäß befindet sich in einem hervorragenden Zustand; Proto-Porzellan; heute im Provinzmuseum zu Chekiang; West-Chin-Zeit, Stil A (Takashi Okazaki, 1976-7, Abb.p.60,Vorder-/Seitenansicht) - Photo.

Abb. 95 : Vase mit plastischem Aufbau; sehr gut erhalten,weist noch vollständig die grüne Glasur auf; Proto-Porzellan; in Shao-hsing, Chekiang, ausgegraben; West-Chin-Zeit, Stil A (William Watson, 1973, Pl.124, Vorder-/Seitenansicht) - Photo.

Abb. 96 : Detailaufnahme von Abb.95 - Photo.

Abb. 97 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; in Chekiang gefunden, heute in der Sammlung E.T.Chow; West-Chin, Stil A (Ming-ch'i t'u lu, 1953, Vorder-/Seitenansicht) - Photo.

Abb. 98 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; West-Chin-Zeit, Stil A (Arts of Asia/March-April 1979,p.139, Vorder-/Seitenansicht) - Photo.

Abb. 99 : Detailaufnahme von Abb.98 - Photo.

Abb.100 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; heute im Museum der Stadt Hangchou; West-Chin-Zeit, Stil A (Takashi Okazaki, 1976-7, Abb.27, Vorder-/Seitenansicht) - Photo.

Abb.101 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; heute in der Eumorfopoulos-Sammlung; West-Chin-Zeit, Stil A (Osvald Sirén, 1942-3, Pl.66 B, Seitenansicht) - Photo.

Abb.102 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; aus einem Grab bei Nanking, Kiangsu; West-Chin, Stil A (WW 1965,6, Rückansicht) - Photo.

Abb.103 : Detailaufnahme von Abb.102 - Photo.

Abb.104 : Vase mit plastischem Aufbau, verfeinerte Ausführung; Proto-Porzellan; gefunden bei Nanking, Kiangsu; West-Chin-Zeit, Stil A (KK 1963,2,图版玖,4,Rückansicht) Photo.

Abb.105 : Vase mit plastischem Aufbau; Proto-Porzellan; in Kiangsu ausgegraben; West-Chin-Zeit, Stil B (KK 1974,1,图版伍 ,1, Vorderansicht) - Photo.

Abb.106 : Vase mit plastischem Aufbau, walzenförmiger Körper ohne Schulterwulst; Proto-Porzellan; in Jui-an, Chekiang ausgegraben; Ende West-Chin/Anfang Ost-Chin-Zeit, Stil B (Sekai kokogaku taikei 7, 1964,Fig.185, Seitenansicht) - Photo.

Abb.107 : Relief aus dem Wu-liang-Grab, datiert auf 147 n.Chr. Im Hintergrund einer Figurenszene ist senkrecht eine

Tafel mit TLV-Muster zu sehen. (Joseph Needham, 1959, Fig.125) - Photo.

Abb.108 : Steinrelief aus dem Hsiao-tang-Grab, datiert auf 129 n.Chr. Zwei Männer spielen mit einer TLV-Platte. (Joseph Needham, 1959, Fig.127) - Photo.

Abb.109 : Detail eines Bronzespiegels aus der Han-Zeit. Die abgebildete Szene zeigt zwei Unsterbliche, die mit einer TLV-Platte spielen. (Joseph Needham, 1959, Fig.130) - Photo.

Abb.110 : Abklatsch einer Sonnenuhr aus Stein, Han-Zeit. Das Original befindet sich heute im Royal Ontario Museum in Toronto. (Joseph Needham, 1959, Fig.128) - Photo.

Abb.111 : Abreibung von einem Buddharelief aus Ma-hao in Szechuan, 3.Jhdt.n.Chr. Eine der frühesten buddhistischen Darstellungen in China. (Dietrich Seckel, 1964, Fig.55) - Photo.

Abb.112 : rechts: Abklatsch von einem Bronzespiegel der 1.Hälfte des 3.Jhdt.n.Chr., gefunden in Nara, Japan. Die Darstellung dieser Buddhafiguren stimmt genau mit denen auf unserem Vasentyp überein.

links
oben : Abklatsch von einem Bronzespiegel, Detail.270 - 350 n.Chr., Museum of Fine Arts, Boston. Buddha mit Begleitfiguren.

links
unten : Abklatsch von einem Bronzespiegel, Detail.270 - 350 n.Chr., Ostasiatisches Museum in Berlin. Buddha in stehender Position.

(Dietrich Seckel, 1964, Fig.56) - Photos.

## Zeittafel

| | |
|---|---|
| 206 v. - 24 n. Chr. | Frühere oder West-Han-Dynastie |
| 9 n. - 22 n. Chr. | Interregnum Wang Mang |
| 25 n. - 220 n. Chr. | Spätere oder Ost-Han-Dynastie |

### Drei Reiche 220 n. - 279 n. Chr.

| | |
|---|---|
| Wei | 220 - 264 n. Chr. - Hauptstadt: Lo-yang, Honan |
| Shu-Han | 221 - 264 n. Chr. - Hauptstadt: Chien-yang, Szechuan |
| Wu | 222 - 279 n. Chr. - Hauptstadt: Chien-yeh, Kiangsu |

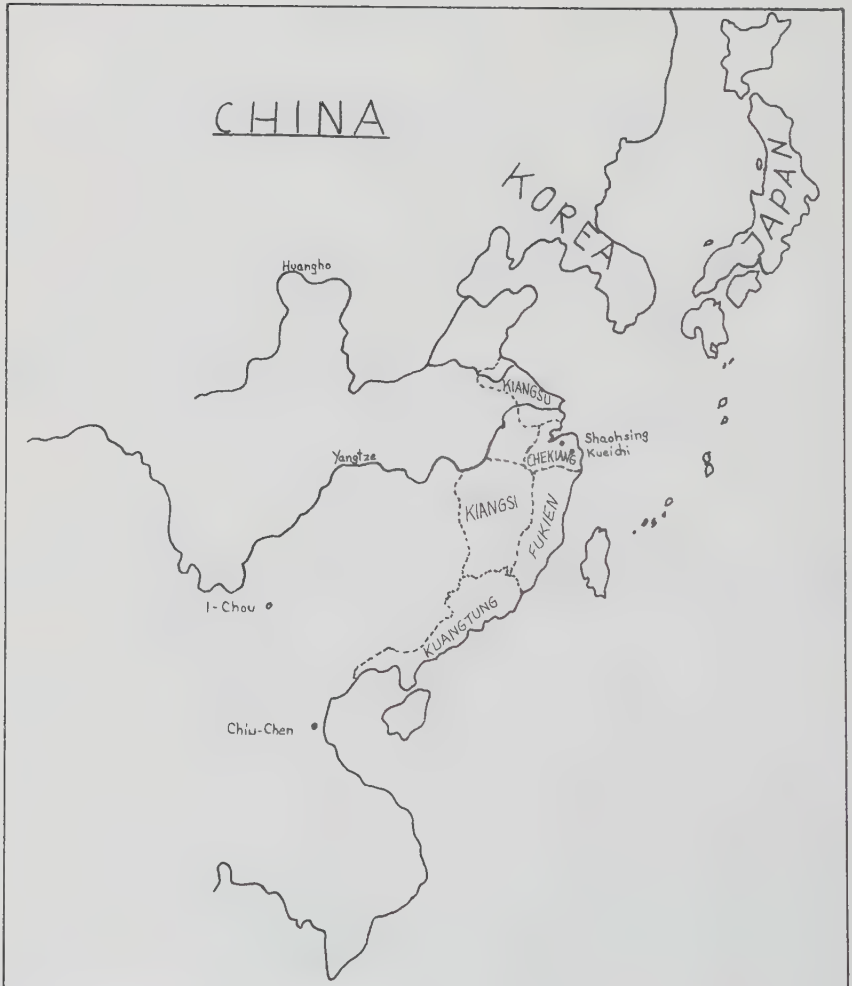
### Chin 265 n. - 419 n. Chr.

| | |
|---|---|
| West-Chin | 265 - 316 n. Chr. - Hauptstadt: Lo-yang, Honan |
| Ost-Chin | 317 - 419 n. Chr. - Hauptstadt: Chien-k'ang, Kiangsu |

### Südliche und Nördliche Dynastien

| Süden | | Norden | |
|---|---|---|---|
| Sung | 420 - 478 n. Chr. | Nord-Wei | 386 - 534 n. Chr. |
| Ch'i | 479 - 501 n. Chr. | Ost-Wei | 534 - 550 n. Chr. |
| Liang | 502 - 556 n. Chr. | West-Wei | 535 - 557 n. Chr. |
| Ch'en | 557 - 588 n. Chr. | Nord-Ch'i | 550 - 577 n. Chr. |
| | | Nord-Chou | 557 - 581 n. Chr. |

Die Zeittafel folgt den bei C. und M.Beurdeley gemachten Angaben.




Karte nach Maria Penkala: A Correlated History of the Far East, The Hague, Paris 1966

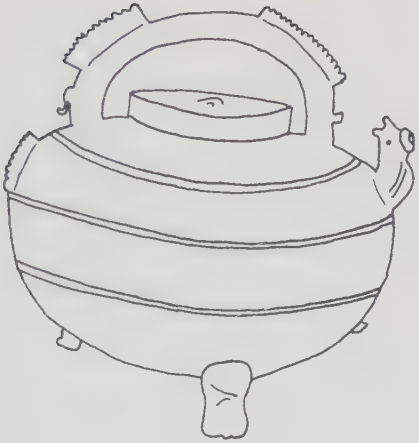


Abb. 1

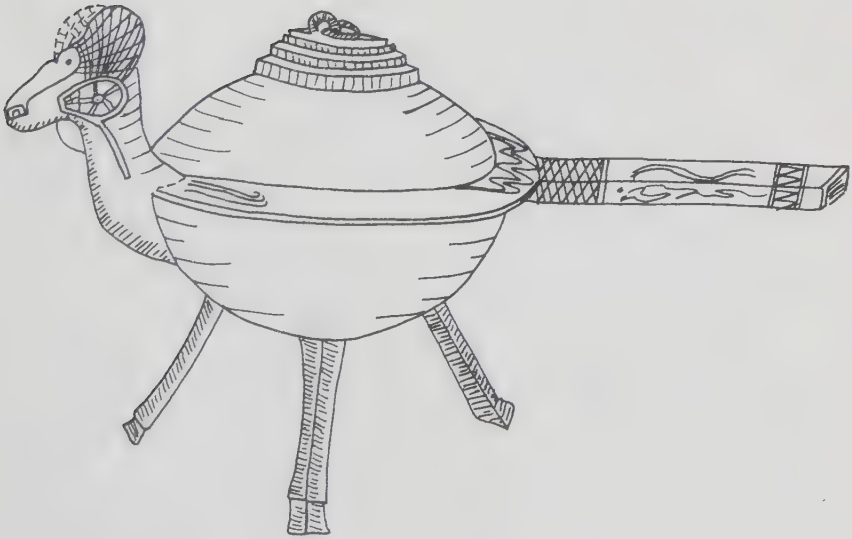


Abb. 2

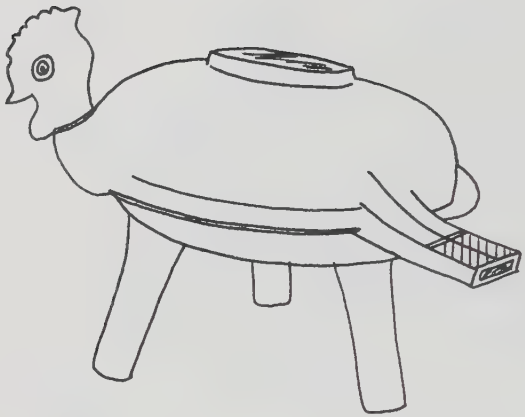


Abb. 3

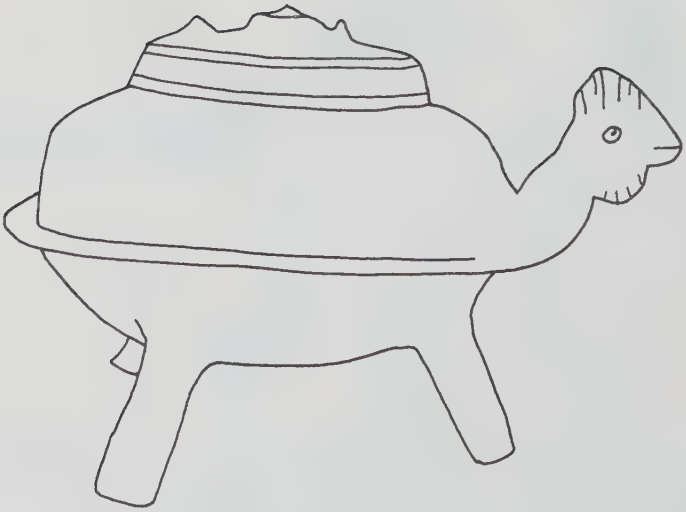


Abb. 4

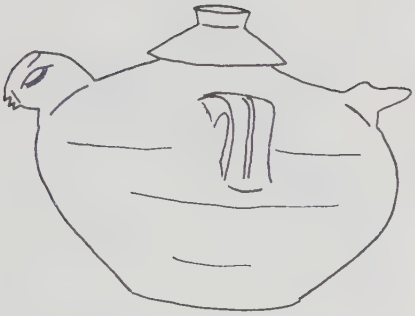


Abb. 5

Abb. 6

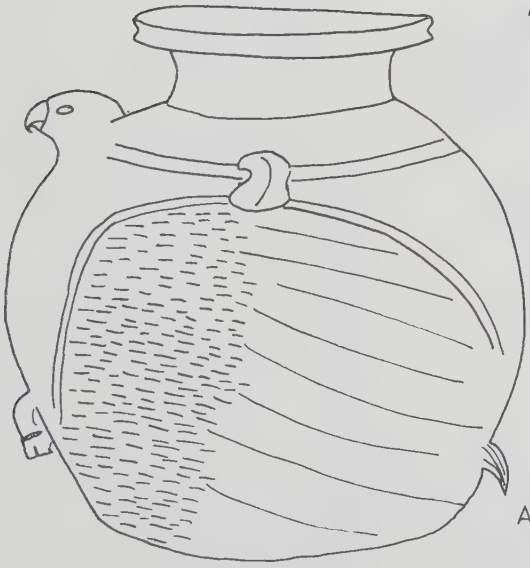


Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

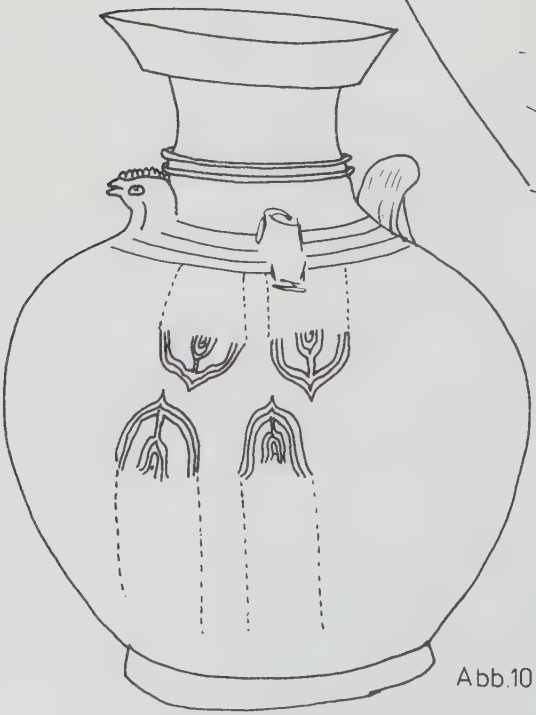


Abb.10

Abb.11

Abb.12

Abb.13

Abb.14

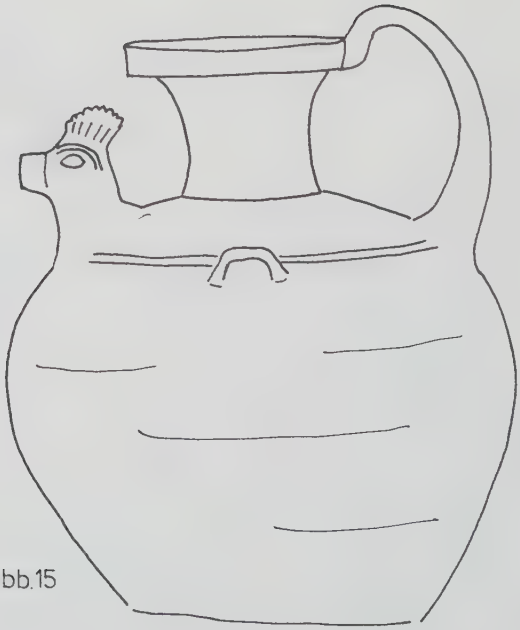


Abb.15

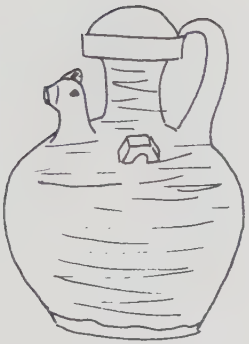


Abb.16

Abb.17

Abb. 18

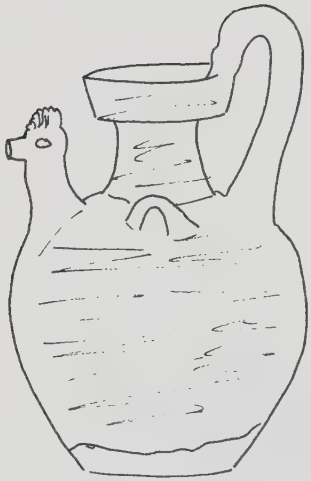


Abb. 20

Abb. 19

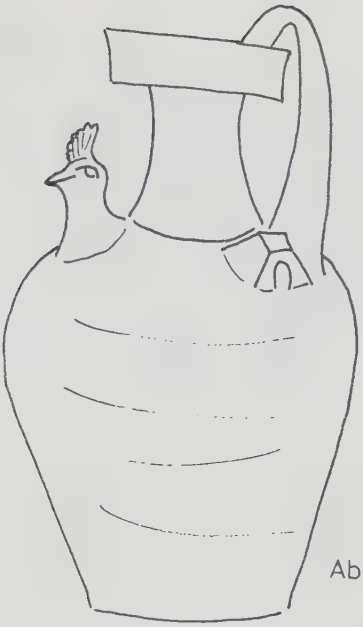


Abb. 21

Abb. 23

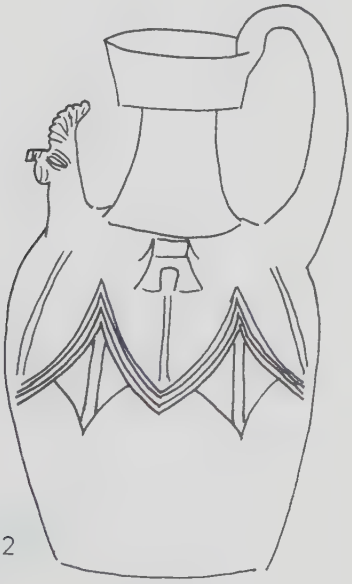


Abb. 22

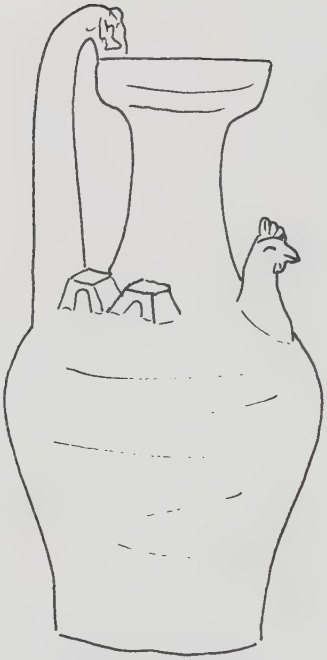


Abb. 24

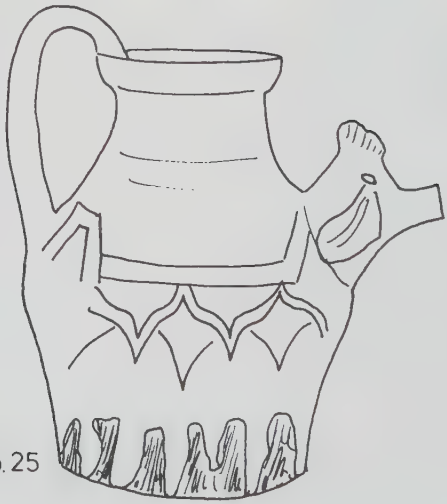


Abb. 25

Abb. 26

Abb. 27

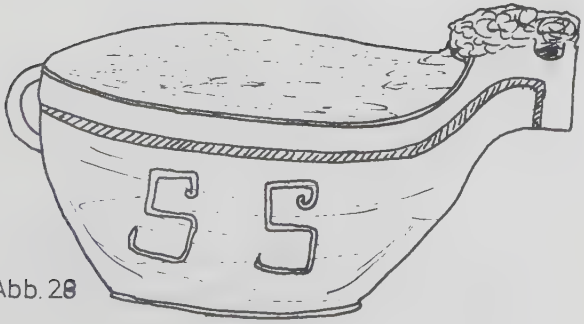


Abb. 28

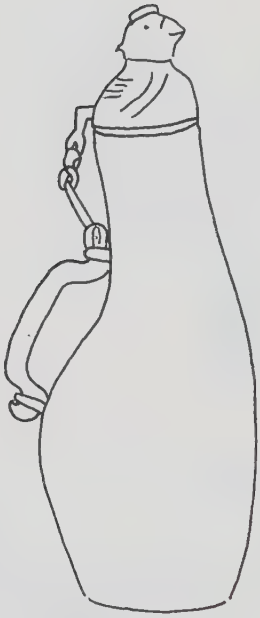


Abb. 29

Abb. 30

Abb. 31

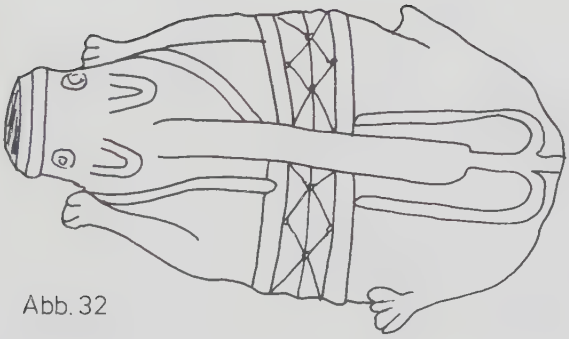


Abb. 32

Abb. 33

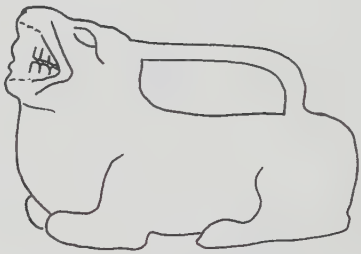


Abb. 34

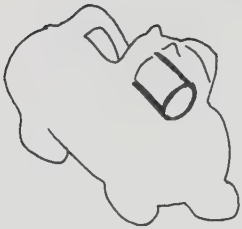


Abb. 35

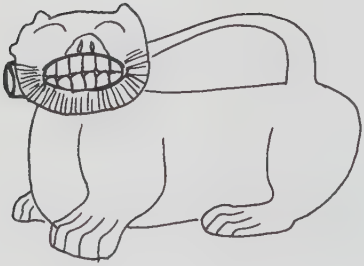


Abb. 36

Abb. 37

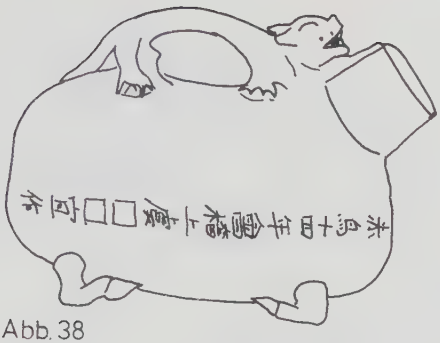


Abb. 38

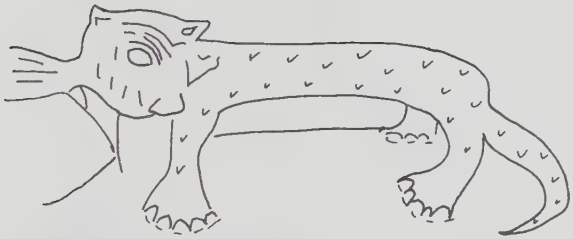


Abb. 39

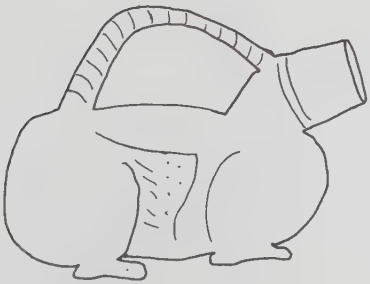


Abb. 40

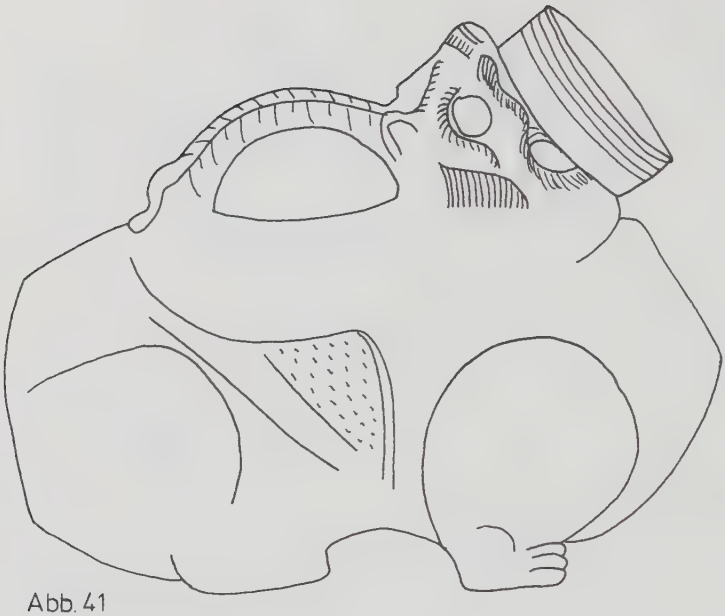


Abb. 41

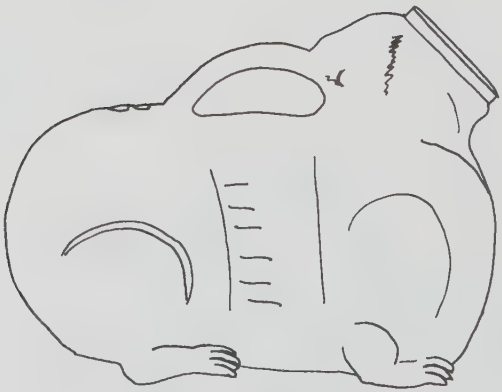


Abb. 42

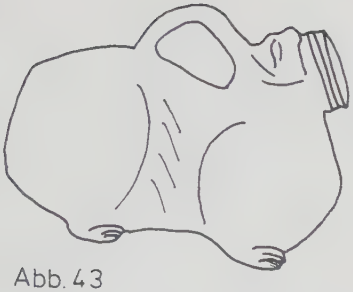


Abb. 43

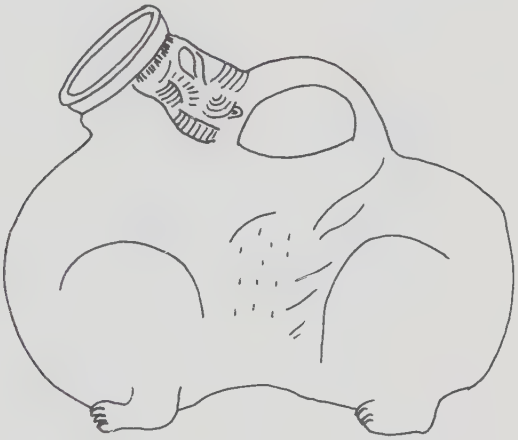


Abb. 44

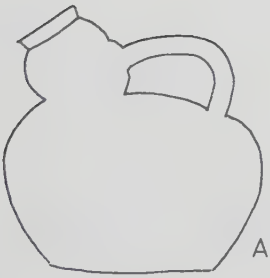


Abb. 45

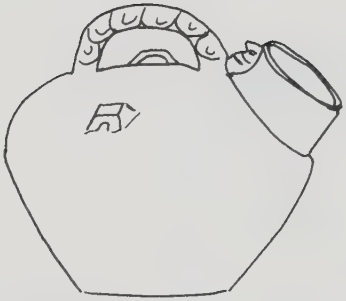


Abb. 46

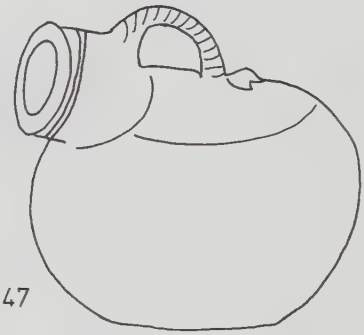


Abb. 47

Abb. 48

Abb. 49

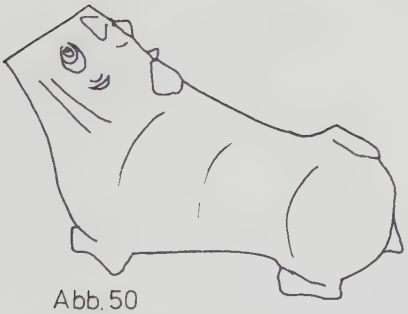


Abb. 50

Abb. 51

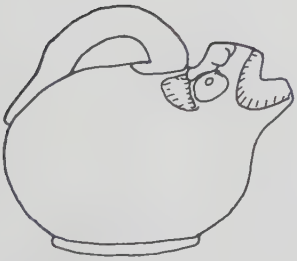


Abb. 52

Abb. 53

Abb. 54

Abb. 55

Abb. 56

Abb. 57

Abb. 58

Abb. 59

Abb. 60

Abb. 61

Abb. 62

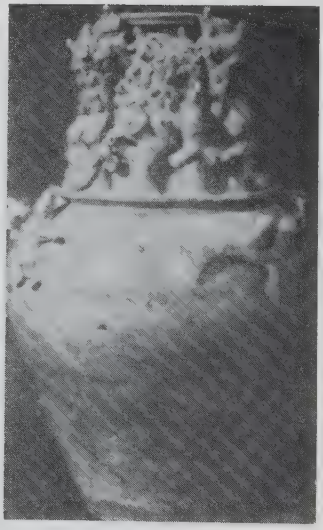


Abb. 63

Abb. 64

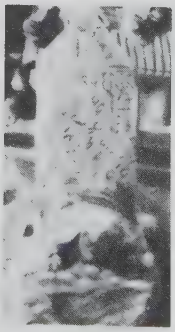


Abb. 65

Abb. 66

Abb. 67

Abb 68

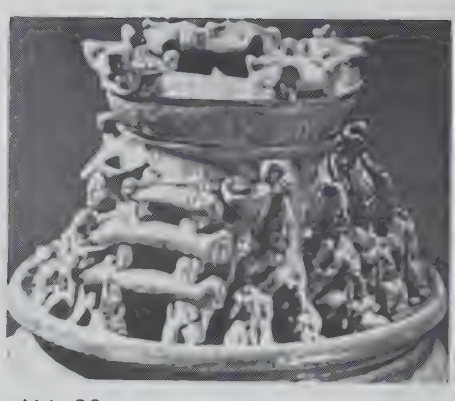


Abb 69

Abb 70

Abb. 71

Abb. 72

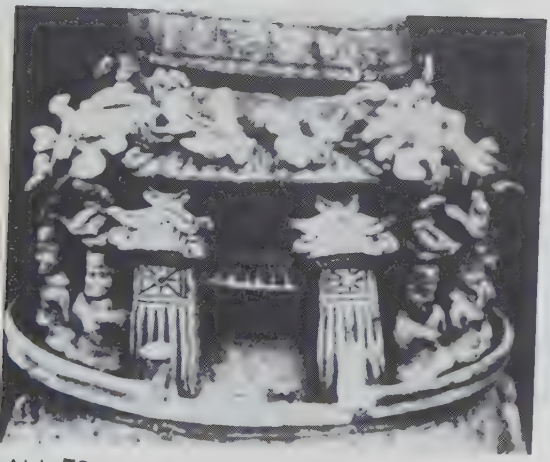


Abb. 73

Abb. 74

Abb. 75

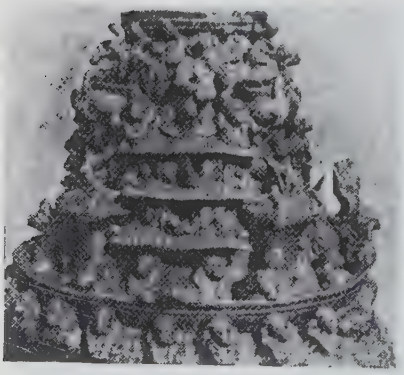


Abb. 76

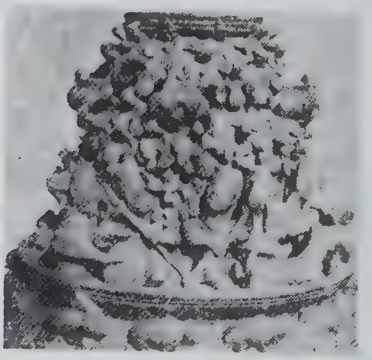


Abb. 77

Abb. 78

Abb. 79

Abb. 80

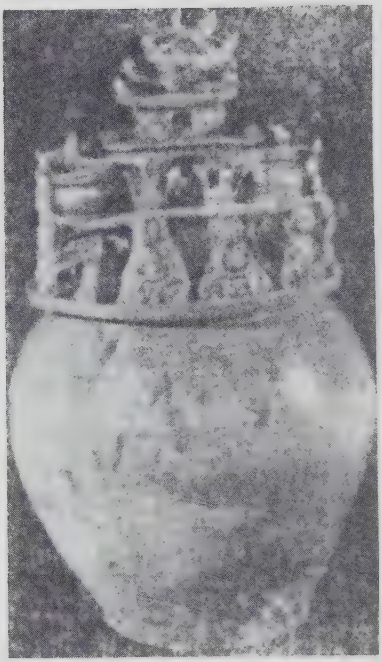


Abb. 81

Abb. 82

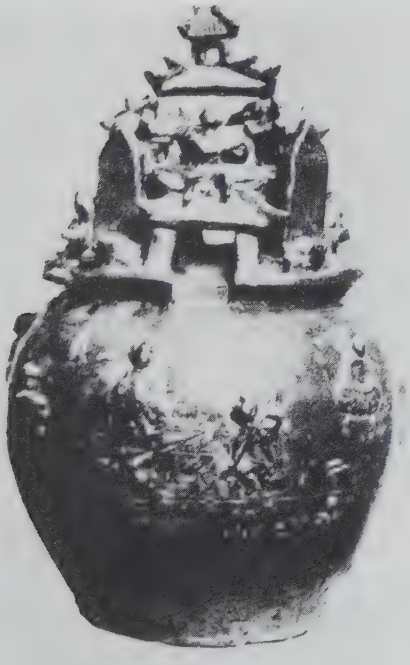


Abb. 83

Abb. 84

Abb. 85

Abb. 86

Abb. 87

Abb. 88

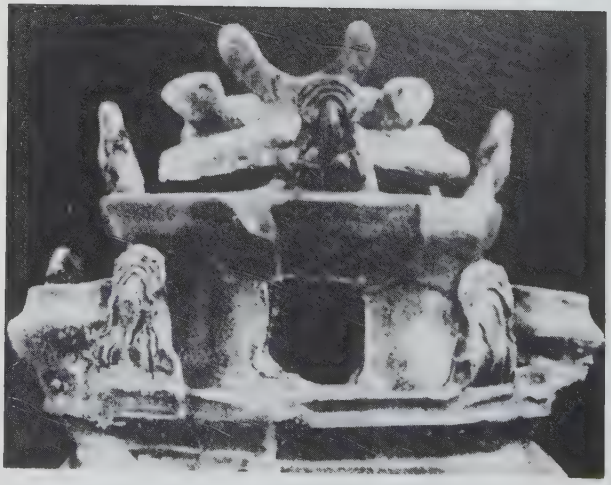


Abb. 89

Abb. 90

Abb. 91

Abb. 92

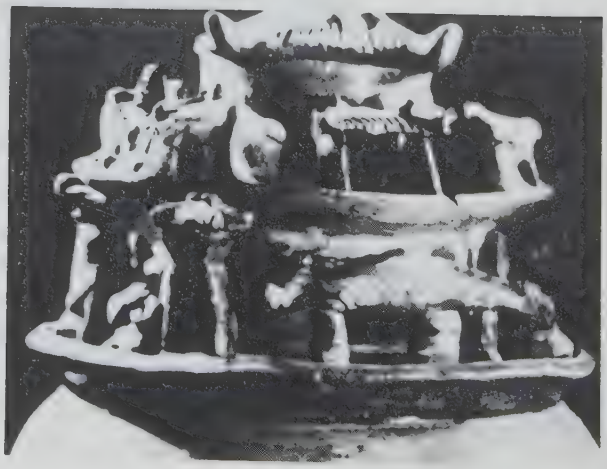


Abb. 93

Abb. 94

235 (DW

Abb. 95

Abb. 96

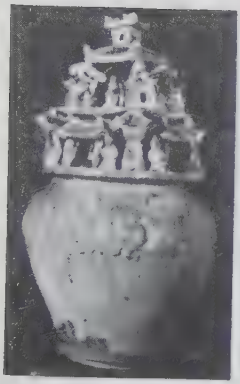


Abb. 97

Abb. 98

Abb. 99

Abb. 100

Abb. 101

Abb. 102

Abb.103

Abb.104

Abb.105

Abb.106

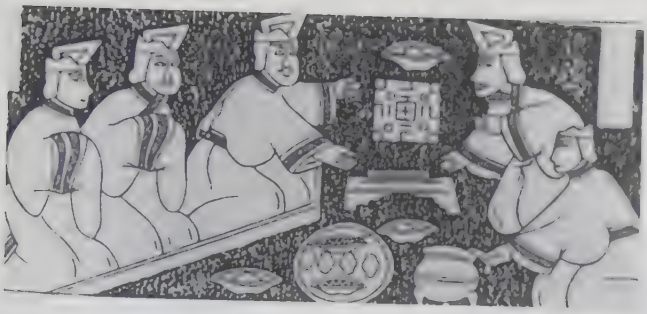


Abb 107

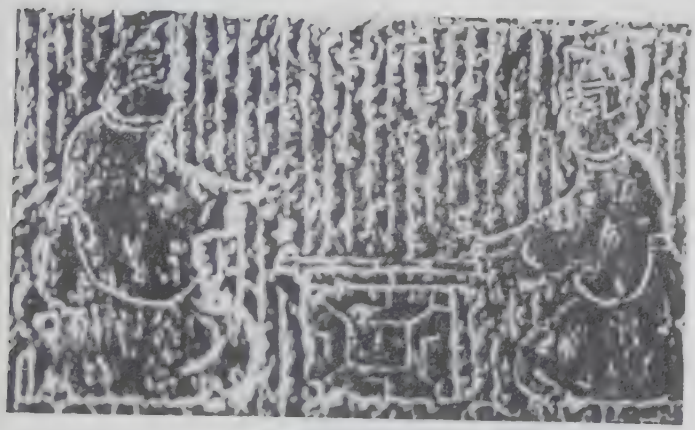


Abb.108

Abb. 109

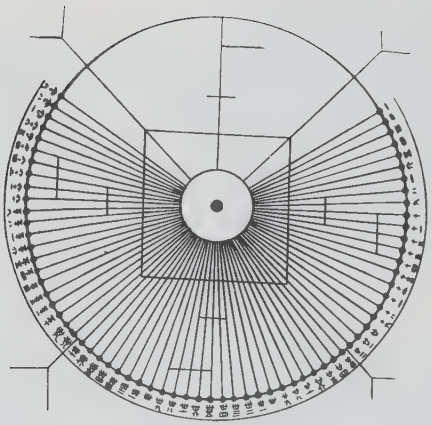


Abb.110

Abb.111

Abb.112

# Lebenslauf

Am 26.04.1953 wurde ich als erstes Kind des Werkmeisters Hans Kreuz und seiner Frau Christine Kreuz, geb. Wald, in Königswinter geboren.
Von 1959 - 1964 besuchte ich die Volksschule in Königswinter 1 und wechselte dann zum Neusprachlichen Gymnasium Clara Fey in Bonn-Bad Godesberg über. Am 15.05.1972 legte ich dort die Reifeprüfung ab.
Im Wintersemester 1972 begann ich mein Studium an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn mit den Fächern Anglistik und Völkerkunde. Im Sommersemester 1973 wechselte ich meine Fachrichtung und studierte von da an Ostasiatische Kunstgeschichte, Sinologie und Klassische Archäologie.
Frau Prof. Dr. Eleanor von Erdberg gab mir 1976 mein Dissertationsthema, worauf ich im Sommer desselben Jahres zwecks Materialsammlung zu einem dreimonatigen Studienaufenthalt nach Taiwan flog.
Im Laufe meines Studiums besuchte ich bei folgenden Professoren und Dozenten Vorlesungen und Seminare:
Chiao, Dagyab, Dittrich, v.Erdberg, Ewert, Fischer, Fränkel, Gabelmann, Henninger, Himmelmann, Klimkeit, Kotzenberg, Kyrieleis, Lam, Ly, Liu, Motsch, Naber, Oberem, Olbricht, v.Petrikovits, Sagaster und Trauzettel.